This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

600049679+

29893d 14

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig.

Horazstudien.

Alte und neue Aufsätze über Horazische Lyrik.

Von

Hans Theodor Plüss,

Lehrer am Gymnasium zu Basel.

[XII u. 367 S.] gr. 8. 1882. geh. n. *M.* 6.—

P. Vergili Maronis

Opera.

Recensuit

Otto Ribbeck.

5 Voll. gr. 8. 1859—1868. geh. n. *M.* 35.50.

Einzeln:

Prolegomena critica. [Mit 3 lith. Tafeln.] [XXXII u. 467 S.] 1866 . . n. *M.* 10.—
Vol. I. Bucolica et Georgica. [267 S.] 1859 . . . . . n. *M.* 4.80
— II. Aeneidos lib. I—VI. [435 S.] 1868 . . . . . n. *M.* 8.—
— III. Aeneidos lib. VII—XII. [449 S.] 1862. . . . . n. *M.* 8.—
— IV. Appendix Vergiliana. [XVI u. 206 S. mit 1 lith. Tafel.] 1868. n. *M.* 5.—

Comparetti, Domenico, Virgil im Mittelalter. Aus dem Italienischen übersetzt von Hans Dütschke. [XVI u. 318 S.] gr. 8. 1875. geh. n. *M.* 6.

Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii. Recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen. Vol. I. In Aeneidos libros I—V commentarii. Recensuit Georgius Thilo. [XCVIII u. 660 S.] Lex.-8. 1881. geh. n. *M.* 24.

——— ——— Vol. II. Fasc. I. In Aeneidos libros VI—VII commentarii. Recensuit Georgius Thilo. [II u. 306 S.] gr. 1883. geh. n. *M.* 10.

Weidner, Andreas, Commentar zu Vergil's Aeneis, Buch I. u. [VIII u. 488 S.] gr. 8. 1869. geh. n. *M.* 8.

Metrik

der

Griechen und Römer.

Von

Wilhelm Christ.

Zweite Auflage. [VIII u. 716 S.] gr. 8. 1879. geh. n. *M.* 11.60.

VERGIL

UND DIE

EPISCHE KUNST.

VON

DR. HANS THEODOR PLÜSS,

GYMNASIALLEHRER IN BASEL.

BODLEIAN LIBRARY
17 SEP 84
OXFORD

LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1884.

AUGUST BECK

GYMNASIALLEHRER ZU BASEL

IN ERINNERUNG

AN GEMEINSAME VERGILSTUDIEN

FREUNDSCHAFTLICH ZUGEEIGNET.

Die Würdigung der epischen Kunst Vergils.

Was ist uns Vergil mit der Aeneide? — Was er uns wissenschaftlich sei, mag uns ein Urteil aus neuster Zeit sagen. Hermann Schiller urteilt, wo er die Litteratur der ersten Kaiserzeit bespricht, über die Aeneide folgendermafsen: „Auch das Epos hat es zu keinen wirklich grofsen Leistungen gebracht. Zwar wird von P. Vergilius Maro der Versuch unternommen, ein nationales Epos in der Aeneis zu schaffen. Aber es ist so wenig echt, wie der Grundgedanke, den Stifter des neuen Reiches an den Begründer der italischen Entwicklung anzuknüpfen. Vergil hat bei den Alexandrinern seine Schule durchgemacht, und was man lernen konnte, hat er gelernt.... Der Dichter kennt von Grund aus Homer und die griechischen Epiker, auch hat er als gelehrter Mann nicht ohne Geschmack sich aus dem reichen Schatze ausgestattet.... Auch hat er mehr als manche vor und alle nach ihm wirklich sein Land und die Sagen seiner Vorfahren kennen gelernt, so dafs hier sogar ein gewisses nationales Kolorit gefunden ist. Aber eines hat er nicht besessen, den schöpferischen Genius, der richtig greift in der Wahl des Stoffes und der mit Leichtigkeit und doch mustergiltig seinen Stoff anordnet und behandelt; wie der Stoff ein Mifsgriff war, so hat der Dichter auch nirgends die Wärme des Herzens demselben gegenüber empfunden; alles ist Reflexion und zwar kühle, nüchterne Reflexion; wohl kommen schöne Bilder, treffende Gleichnisse vor, aber sie sind sentimental und studiert.... Der Held vor allem ist kein Held, und die römischen Patrizier

noch der Scipionenzeit würden sich vor dem Zärtling entsetzt haben, der nicht viel mehr als eine Marionette in den Händen seiner göttlichen Mutter ist, schwächlich und sentimental gleich dem Poeten. Eine solch' kraftlose Gestalt kann keine Kraft in der Handlung beweisen, und so ist auch diese matt, und mit eintöniger Langweile spinnen sich die zwölf Gesänge ab, für jeden Kenner des Homer zum Lesen eine Ueberwindung fordernde Aufgabe. Und wenn man die Sprache, wenn man die Verse vom gelehrten Standpunkte aus tadellos, mustergültig, ja nachahmungswürdig findet, so kann man doch nicht derselben froh werden, wenn man auf Schritt und Tritt der Mühe und Arbeit gewahr wird, welche sie den Dichter gekostet haben."[1]) ...

Ich gebe dieses Urteil so ausführlich wieder, nicht etwa, weil es Neues sagte oder Altes in neuer Form. Nein, weil es das neuste Urteil ist, weil es von einem bekannten Vertreter der jetzt herrschenden historischen Philologie im Tone der wissenschaftlichen Gewifsheit ausgesprochen wird und weil es sämtliche Stichworte sozusagen für die neuere Vergilkritik enthält, deshalb mag dieses Eine Urteil an Stelle von Dutzenden uns sagen, was Vergil und seine Aeneide uns wissenschaftlich seien. Wenigstens in der deutschen Wissenschaft; wenn italienische Gelehrte oder französische etwa noch günstig über Vergils Aeneide urteilen, so erklären wir das wohlwollend aus der Natur des romanischen Geschmackes und entschuldigen es.[2])

---

1) Geschichte der römischen Kaiserzeit I 1, 465 f.

2) Günstig bei grofser Vorsicht urteilt Boissier, La religion Romaine d'Auguste aux Antonins I 258 ff. Ganz deutsch im Urteil ist dagegen aus sehr unwissenschaftlichen Gründen Beulé, Auguste, sa famille et ses amis p. 295. Von deutschen Beurteilern sind dem Vergil noch verhältnifsmäfsig günstig z. B. Eckstein, Pädag. Encyklopädie XI 655 f. Ranke, Weltgeschichte II 2 S. 411 f. Dagegen findet man die Schillerschen Sätze mehr oder weniger wörtlich, z. B. bei Lessing im Laokoon; Boeckh, Encyklopaedie und Methodologie S. 684; Vischer, Aesthetik III 2, 1291 f.; Hertzberg, Des P. Vergilius Maro Aeneis übersetzt, Einl. p. VII ff.; Bernhardy, Grundrifs der röm. Litteratur[4] S. 476 ff.; Mähly, Geschichte der antiken Literatur I 111 ff.;

Von einem Genusse, den der gebildete Laie oder der Gelehrte als Gebildeter an Vergil fände, ist heutzutage gewifs auch nicht mehr viel zu erzählen; das persönliche Verhältnifs, in welchem einst zahllose Gebildete durch ihr ganzes Leben hindurch zu Vergil standen, findet sich bei uns kaum noch. Was der französische Historiker Michelet von der Innigkeit und Unmittelbarkeit erzählt, mit welcher Vergil ihm in den Erlebnissen und Erfahrungen des eigenen Lebens nahe gestanden, ihn getröstet, seinen Stimmungen wohlthuenden Ausdruck gegeben habe, das nennen wir mit dem uns eigenen Wohlwollen wieder romanisch. Wohlwollende Entschuldigung bedarf auch unser eigener grofser Dichter, der zu Vergils Aeneide sich durch Seelenverwandtschaft hingezogen fühlte.

Und die Schule, die für das Leben bildet! Man lese gewisse Bemerkungen unserer Schulausgaben und höre die Urteile der Lehrer im lateinischen und im deutschen Unterrichte und die Schülerurteile. Dem Lehrer, der notgedrungen Vergils Aeneide behandelt, ergeht es wie Faust: das Beste, was er von der Sache weifs, darf er seinen Schülern nicht sagen, nämlich, dafs Vergil ein traurig unselbständiger und im Grunde langweiliger Epiker sei. Sagen darf er es Anstands halber nicht, aber merken freilich läfst

---

Teuffel-Schwabe, Geschichte der röm. Literatur[4] S. 458 f. 461 f.; Weidner, Commentar zu Vergil's Aeneis Buch I u. II, Einl. 19 ff. (die Verteidigung Vergils, wie sie hier unternommen wird, ist eine Anklage); Weissenborn, Untersuchungen über den Satz- und Periodenbau in Vergils Aeneide (Programm Mühlhausen in Th. 1879) S. 49 f.; Georgii, Die politische Tendenz der Aeneide Vergils (Progr. Stuttgart 1880) S. 31 ff.; Neermann, Ueber ungeschickte Verwendung Homerischer Motive in der Aeneis (Progr. Plön 1882) S. 1 ff.; Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern II S. 54. 69 ff. 197, 18. Einleitungen zu Schulausgaben scheinen öfter blofs in usum Delphini günstig gehalten, wenn man die einzelnen Urteile im Commentar vergleicht. — Uebersichten über die Entwicklung des Urteils über Vergil geben Bernhardy und Eckstein a. O.; Litteratur bei Teuffel-Schwabe. Was vorstehend von Litteratur angeführt ist, soll nur die vielseitige Verbreitung des Urteils zeigen, nicht etwa vollständig sein.

er es, und die Schüler merken es denn auch. Warum liest man ihn dann noch?[1])

Warum? Blofs wegen seiner historischen Bedeutung darf man mit der Jugend keinen Schriftsteller lesen; blofs wegen der guten Verse auch keinen Dichter. Könnte uns denn aber Vergil heute noch irgend mehr sein als ein vortrefflicher Verstechniker und ein Schriftsteller, welcher für die Kulturgeschichte merkwürdig ist?

Ich habe schon bisher in einer Anzahl kleinerer Aufsätze versucht, über Wesen und Wert der epischen Kunst Vergils mir klarer zu werden, als ich mir mit Hilfe der üblichen Erklärungsweise und der vorhandenen Kommentare zu werden im Stande war. Ich fand dabei, dafs, trotz allem Gerede unserer Kritiker von der vollendeten formalen Technik Vergils, gerade die Form vergilischer Darstellung mir völlig unbekannt geblieben war, und dafs mir in der Aeneide mehr Seele und lebenswarmes Herzblut fühlbar wurde, als ich nach dem Dogma von der inneren Leere und Leblosigkeit Vergils glauben oder doch bekennen durfte. Es kam mir vor, als verstehe ich aus Vergils Aeneide erst das innere Leben des römischen Volkes in der Zeit nach den Bürgerkriegen, und dieses innere Leben schien mir mehr Tiefe zu haben, als die Selbstgerechtigkeit unserer historischen Bildung eigentlich zugeben durfte. Und ich suchte mir die epische Kunst Vergils und ihr vielbesprochenes und doch wenig aufgeklärtes Verhältnifs zur homerischen Kunst dadurch klarer zu machen, dafs ich zweierlei epische Darstellung auf dem neutralen Boden moderner Litteratur einander gegenüberstellte.[2]) Wenn ich dabei das Verhältnis, das etwa für

1) Vgl. die Uebersicht über die pädagogischen Urteile bei Eckstein, Lateinischer Unterricht, a. O. Als Beispiel aus dem deutschen Unterricht diene Laas, Der deutsche Aufsatz[2] S. 364—367.

2) Fleckeisens Jahrb. 1875 S. 639 ff. 1880 S. 545 ff. 1882 S. 46 ff. 403 ff. 411 ff. 849 ff. 'Der Reiz erzählender Dichtung und die Aeneide Vergils' (Gymn.-Programm Basel 1882) S. 10 ff. Was gegen letztere Abhandlung von einem Anonymus eingewendet worden ist (Philol. Anzeiger XII, 1882, S. 299 ff.), beruht darauf, dafs der Kritiker die Sache nur halb gelesen oder ganz mifsverstanden hat.

den modernen Menschen zwischen einer Robinsonade und einem Boz'schen Sozialroman bestehe, mit dem Verhältnifs verglich, das in der Völkerentwicklung stattfinde zwischen der homerischen und der vergilischen Epik, so verglich ich zwei Verhältnisse, und nicht etwa, wie man verstanden hat, je zwei Dichter mit einander.

Ich habe mich nun bemüht, die Methode der Erklärung zu vervollkommnen und wo möglich dasjenige Mafs von Objektivität darin zu erreichen, welches gegenüber der Subjektivität dichterischer Werke überhaupt und eines augusteischen Dichters insbesondere erreichbar scheint. Mit dieser Methode habe ich einige umfangreichere und wichtigere Abschnitte der Aeneide einer Prüfung und Auslegung unterworfen. Die Auslegung bezog sich zunächst auf Form und Inhalt des dichterischen Einzelausdrucks: es wurde Wort um Wort, Satz um Satz so voraussetzungslos als möglich auf die dichterische Bedeutung untersucht. Es wurde sodann der Zusammenhang der Sätze formal und inhaltlich in derselben Richtung geprüft; dann weiter Absatz für Absatz, zuletzt der ganze Abschnitt in Bezug auf Kompositionsform und dichterische Idee behandelt. Kein altüberliefertes Urteil über Vergil und kein angebliches Gesetz epischer Kunst wurde unbesehen angenommen. Dagegen wurde die alte Ueberlieferung des Textes nach Wortlaut und Reihenfolge solang als richtig vorausgesetzt, bis das Gegenteil wirklich bewiesen schien. Stets wurden Leben und Erlebnisse in der Zeit des Dichters beobachtet, nicht um einzelne historische 'Hindeutungen' oder allegorische 'Anspielungen' zu entdecken, sondern um über den allgemeinen natürlichen Grund der poetischen Stimmungen und den allgemeinen natürlichen Urstoff der epischen Ideen klar zu werden.

Diese Untersuchungen einzelner Abschnitte sollen hier vorgelegt werden. Man hat es an meinen Horazstudien getadelt, dafs es Einzelarbeiten seien und nicht eine allgemeine Würdigung und Charakteristik des Dichters und der Dichtung. Ich möchte es aber hier wie dort andern überlassen, als Könige zu bauen, ehe wir Kärrner die Steine oder auch den blofsen Sand herbeigeführt haben. Soweit sich dagegen

aus den Einzeluntersuchungen allgemeinere Ergebnisse für die Beurteilung Vergils und seines Verhältnisses zur epischen Kunst ziehen lassen, soweit sollen diese gezogen und zum Schlusse zusammengefafst werden.

Es sollen, nach der Reihenfolge ihrer Bücher, folgende Abschnitte behandelt werden: die Landung der Trojaner in der libyschen Bucht aus dem ersten Buche, Laocoons Untergang aus dem zweiten, der Pfeilschufs des Acestes aus dem fünften; aus dem sechsten Buche die Heldenschau und aus dem achten die Weissagung durch den Schild des Aeneas. Wo es nötig scheint, werde ich auch die Komposition und die Idee ganzer Gesänge prüfen und darlegen.

Die Landung der Trojaner in der libyschen Bucht.

Aen. I 157—222.

Der Sturm hatte sich auf Neptunus' Geheifs gelegt und das Meer sich geglättet: zum Tode ermüdet arbeiteten die Trojaner mit ihrer letzten Kraft, die erste nahe Küste zu erreichen, und wurden so fernab von Italien an die Küste Libyens gelenkt. Es war in entlegenster Abgeschiedenheit, eine wunderbar geschützte, stille Bucht, wo nur die Göttinnen der Wildnifs wohnten: dort liefen die sieben geretteten Schiffe des Aeneas ein. Die Männer erfüllte nur Ein Verlangen, auf fester Erde zu ruhn, und mit triefenden Gliedern streckten sie sich am Gestade nieder. Da war es zuerst Achates, der treue Gefährte des Aeneas, der bedacht war auf das, was vor allem not that: er schlug Funken aus einem Steine und machte Feuer: jetzt gingen auch die andern, wenn auch müde und verdrossen, daran, Brot zu bereiten. Aeneas, der Führer, erstieg inzwischen die Felsen über der Bucht und eilte auf den Höhen überallhin, wo ein Ausblick auf das Meer war; er hoffte eine Spur von den verlorenen Gefährten zu sehen, deren Gestalten und deren Schiffe oder Waffenzeichen ihm wechselnd vor der Seele standen. Kein Schiff war in der ganzen Weite zu sehn, dafür gerade vor ihm am Lande drei Leithirsche und ihre Rudel. In einem Augenblick waren die edlen Führer erlegt, dann jagte er die wirre Masse der übrigen Tiere durch die Wälder. Für jedes Schiff hatte er Ein grofses Tier erlegt, und an alle Genossen verteilte er nach der Rückkehr an die Bucht seine Beute und dazu reichlichen Wein, eine reiche Gastgabe von Sicilien her; dazu redete er, ihren tiefen Unmut

zu beschwichtigen, sie freundlich an: „Leidensgefährten — denn das sind wir ja — ja, ihr Leidensgefährten in schwereren Leiden, Gott wird auch das gegenwärtige Leiden beendigen. Ihr seid einst augenblicklicher Todesgefahr freiwillig entgegengegangen: so laſst jetzt den Unmut über die jetzige Not: auch an sie werdet ihr euch vielleicht dereinst noch mit Freuden erinnern! Mitten hindurch durch den Wechsel und die Verhängnisse des Weltlaufs strecken wir uns nach dem verheiſsenen Ziele Latium: so erhaltet euch jetzt für dieses glückliche Ziel!“ Mit solcher Zuversicht sprach er, während er den hoch emporwachsenden Schmerz hinab in die Brust preſste; sie aber waren denn nun voll Eifer für das bevorstehende leckere Mahl: hier häuteten sie die Tiere ab und zerlegten sie das Fleisch und steckten sie die Stücke an die Spieſse, dort ordneten sie das kupferne Geschirr und schürten sie das Feuer; dann stärkten sie sich, behaglich auf den Rasen hingestreckt, und aſsen sich satt an dem fetten Wildbret und tranken den alten Bakchustrank. Dann, nachdem erst ihr Hunger gestillt war — dann gedachten sie in langem Gespräch nach Tische auch der Verlorenen und redeten hin und her von ihnen, bald hoffend, bald fürchtend. Insonderheit gedachte der Verlorenen ohne Hoffnung Aeneas, still für sich darum klagend, wie ihm so grausam dieser und jener Genosse und gerade die mutvollsten entrissen worden seien. —

Ich habe versucht, die Erzählung Vergils von der Landung der Trojaner in der libyschen Bucht kurz und doch einigermaſsen sinn- und tongetreu und in der vom Dichter beabsichtigten Verbindung und Gliederung der Gedanken wiederzugeben. Es ist ein einheitliches Stück Erzählung, nach vorn und nach hinten äuſserlich abgeschlossen, wenn auch wieder in schönem innerlichen Zusammenhang mit der vorausgehenden wie mit der nachfolgenden Erzählung stehend, in sich selber wohlgegliedert, durch und durch von Einer dichterischen Idee beherrscht. Ich will das klarer darlegen, indem ich erst das Einzelne Zug um Zug erkläre, dann die Komposition und ihren dichterischen Charakter bespreche.

I.

Einzelerklärung.

Mit den beiden ersten Versen ist die Todmüdigkeit der Aeneasmänner bezeichnet, die letzte Kraftanstrengung, mit welcher sie überhaupt nur die allernächste Küste, mag es sein, welche es will, noch erreichen wollen, und die Willenlosigkeit, mit der sie an eine fremde Küste, welche nach Schicksalsspruch (wie kurz vorher erzählt worden) eine feindliche sein soll, eben vom Schicksal gelenkt werden. In den Worten 'quae proxima littora contendunt petere' liegt denn auch der Wortstellung nach ein besondrer Ton auf 'proxima', entsprechend nachher in den Worten 'Libyae vertuntur ad oras' auf dem Namen Libyens. Die Verbindung mit 'et' ist wohlgeeignet, den überraschenden Kontrast zwischen dem menschlichen Denken oder Nichtdenken und dem göttlichen Lenken spüren zu lassen.[1]) Es kann auch in 'vertuntur' der Sinn der Passivität, also der Willenlosigkeit und der Sinn der Abkehrung von der eigentlich gewollten Richtung noch empfunden sein; Vergil braucht die passive Form 'verti' entweder voll passivisch von Dingen und Menschen, welche von ihrer Richtung oder von ihrer Natur völlig abgekehrt werden, oder aber, wenigstens nach unserer Art zu übersetzen, in medialem Sinn, z. B. von Welt, Himmel, Zeiten, die sich ganz im Kreise drehen müssen oder durch die Götter gedreht werden, und von Menschen, die sich mit leidenschaftlicher Heftigkeit, also mit einer gewissen Unfreiheit des Willens nach den verschiedensten Seiten wenden.[2])

---

1) Vgl. z. B. Aen. II 761 und dazu Fleckeisens Jahrb. 1882 S. 852.

2) Letzterer Art ist VII 784 (= IX 29). XI 683. Von der kreisförmigen Weltdrehung verstehe ich auch VII 101, wo die Enkel des Aeneas, welche unter ihren Füßen die ganze Welt im geregelten Laufe sich sollen drehen sehen, eben als Götter gedacht sind (siehe die vorangehenden Worte 'nomen in astra ferant' und vgl. Eclog. V 57). Wie passivisch 'verti' von Vergil noch empfunden wird, zeigt an der eben angeführten Stelle der Aeneide das daneben stehende passive 'regi'; wie stark er noch den Sinn der gewaltsamen Drehung in dem Worte spürt, zeigt er auch im Gebrauch des Activums. Ausdrücklich passivisch erklären unsere Stelle Servius und Weidner.

Entsprechend dieser Willenlosigkeit an unserer Stelle heifst es späterhin, der Sturm selber habe die Aeneaden an die libysche Küste geworfen.[1])

Es folgt die Schilderung des Zufluchtsortes. Der Dichter führt durch die ganze Schilderung eine einheitliche Vorstellung durch; er thut es in drei Perioden, die allemal aus einer Art Vordersatz und einer Art Nachsatz bestehen, und diese drei Hauptperioden sind zusammen eingeleitet durch einen gemeinsamen kurzen Satz und wiederum abgeschlossen durch ein etwas stärkeres gemeinsames Schlufsglied. Anfangs- und Schlufsglied entsprechen sich. „Es liegt die Stelle in einem von der offenen See sich weit ins Land hinein ziehenden, für sich abgesonderten Teil des Meeres" — das ist der Sinn des Anfangssatzes; „an diesem Ort braucht das meermüde Schiff kein Tau und keinen Anker, nichts Kunstreiches und nichts Gewaltsames, um zu ruhen, es ruht wunderbar natürlich von selber" — das bedeutet der Schlufssatz. Die gemeinsame Vorstellung, die sich aus diesen beiden Sätzen ergiebt, ist die eines wunderbaren Friedens in einer göttlichen Naturabgeschiedenheit. In den drei Mittelperioden ist diese Hauptvorstellung so durchgeführt, dafs in den beiden ersten Ruhe und Stille, in der letzten, nach künstlerischer Regel der umfangreichsten, geheimnifsvolle Göttlichkeit herrschende Einzelvorstellungen sind. In jeder der drei Mittelperioden verhalten sich Vordersatz und Nachsatz zu einander wie Ursache und Wirkung; zweimal ist die Wirkung in einem selbständiger zu fassenden Relativsatz ausgedrückt; beim dritten Mal liefse sich das Relativum leicht denken, und jedenfalls ist auch diesmal durch Interpunktion und Deklamation ein ähnliches Verhältnifs zwischen Vorder- und Nachgedanken auszudrücken. Erster Vordersatz: „Eine Insel schafft einen sicheren Hafen, indem sie sich vorn mit breiter Brust den Wogen entgegenwirft"; erster Nachsatz: „an dieser Brust bricht sich denn also jede Art Welle, grofs oder klein, die vom Meere her kommt, und sie spaltet sich in abseits verlaufende Windungen." Nämlich an dem vordern, der See

1) I 377.

sich entgegenwerfenden Ufer der Insel mit seinen Vorsprüngen und Einbuchtungen bilden sich die Windungen des ablaufenden Wasserschwalls; statt geradeaus in die Bucht, welche hinter der Insel den Hafen bildet, vorwärts zu dringen, mufs die Woge unschädlich in zwei seitwärts oder abseits sich ziehenden, tausendfach gewundenen Linien ablaufen.[1]) Also alles, was von Gewässer hinter der Insel liegt, das liegt ruhig, nie gestört vom Aufruhr der offenen See, auch nicht von den ablaufenden Wassern der gebrochenen Wogen jemals bewegt; denn an den schmalen Eingängen zum Innern, rechts und links an der Seite der Insel, geht auch die letzte Bewegung aufsen vorbei.

Der zweite Vordersatz lautet: „Zur Rechten und zur Linken des Hafens hinter der Insel erhebt sich die Landesküste in riesenhaften Felswänden und ragt in zwei Fels-

1) In den Georgica IV 20 ist ein einzeln aufragender grofser Meerfelsen gedacht; die konvexe Seite, die äufsere Wölbung der Brust (latus) springt gegen das offene Meer vor, so dafs gerade da eine starke Brandung entsteht; auf der inneren, konkaven Seite der Felswand (exesum latus), hinter dem schützenden Wall liegt das Wasser vollkommen ruhig, eben weil die Meerwogen gespalten und nach zwei Seiten abgelenkt werden in abseits verlaufenden Windungen (inque sinus scindit sese unda reductos). Aehnlich verstehe ich Hom. Il. IV 425 f.: „die Woge bricht sich am Gestade und geht in Krümmungen zu beiden Seiten der Spitzen des Gestades.“ — Aehnlich erklärte früher, nach dem Vorgange von Turnebus und Burmann, auch Henry, Notes of a twelve years' voyage of discovery in the first six books of the Eneis (Dresden 1853) S. 62 ff.; nach Forbiger hat er die Erklärung seither zurückgezogen. Unrichtig scheint mir von Henry 'reductus' erklärt: es soll die Richtung der Biegungen von der See aus vorwärts, ins Uferland der Insel zwischen die Vorsprünge hinein bezeichnen. Aber ebenso gut wie solche Biegungen zwischen den Vorsprüngen, bilden sich entgegengesetzte an den Vorsprüngen. Und im Zusammenhang der beiden Stellen Vergils soll doch gerade der Gegensatz zum unaufhaltsamen Vordringen, also die Hemmung, Zurück- oder Ablenkung Hauptvorstellung sein; also würde die Nebenvorstellung des Vorwärtsgehens zwischen die Landspitzen hinein verkehrt sein. Ich nehme 'reductus' im Gegensatz zur ursprünglichen Bewegung der Woge, aber deshalb nicht von einem direkten Rückwärtsgehen; 'reducta vallis' z. B. ist ein abseits liegendes Thal, nicht ein hinter Einem liegendes, noch weniger ein vorwärts liegendes.

bergen in den Himmelsraum hinein"; zweiter Nachsatz: „zu Füfsen dieser Gipfel und Wände, tief unten, liegt der breite glatte Wasserspiegel in sicherer Hut und lautloser Stille." Also zwischen den breit auseinander stehenden Schenkeln der tief ins Land sich hineinziehenden Hauptbucht ist es sicher und still, weil die Höhe der Küstenfelsen jeden Wind abhält. — Dritter Vordersatz: „Jetzt kommt der Hintergrund des Hafens mit Wäldern, welche mit wildzackigen Umrissen,[1]) und eine düstere Wildnifs, welche mit schaurigem Schattendunkel von oben hereinragt"; dritter Nachsatz: „unten am Fufs dieses Waldhintergrundes mit seiner wilden Gestalt und düstern Farbe ist denn auch, von überhangenden Felsen gebildet, eine Grotte mit erquickendem Quell und Ruhesitzen im natürlichen Felsen, eine Wohnung der Nymphen." Also das Innerste dieses natürlichen Hafens, dessen Ruhe von keinem Aufruhr der See und dessen Stille von keinem Winde gestört wird, ist sozusagen ein Allerheiligstes der göttlichen Natur, von heiligen Schauern rings umgeben.[2]) Kein Wunder, dafs hier die Mittel, die Menschenwitz und Menschenkunst geschaffen hat, um das Schiff zu sichern, unnötig sind; hier ist göttlicher Frieden, der das müde Schiff — wie es der Dichter mit einer hier besonders schön empfundenen Belebung nennt — freundlich aufnimmt. Und müde, todmüde sind ja die Aeneasmänner, wie es vorher hiefs: im wohlthuenden Kontrast zu der Not und der letzten krampfhaften Arbeit dieser von feindlichen Göttern und Elementen müdegehetzten Menschen ist die Schilderung des Zufluchtsortes empfunden.[3])

Mit Vers 170 setzt nach der Schilderung nun die Er-

1) 'silvis scaena coruscis' von 'schwankenden' Wäldern oder vom Lichtspiel zwischen den 'bewegten Aesten' zu verstehen, geht nicht wohl an, weil damit in das Unbewegte die fremdartige Bewegung hereingebracht würde, auch würde 'coruscus' eine Bewegung bezeichnen, welche für ganze Wälder viel zu blitzartig augenblicklich ist. Auch XII 701 würde ich 'coruscus' lieber von der 'wildzackigen' Gestalt der verwetterten Bergeichen verstehn, trotz 'fremit'.

2) horrenti von Servius richtig erklärt.

3) Logisch gliedert zum Teil ähnlich Henry a. O. I S. 61 f., aber nicht folgerichtig und ohne die poetische Stimmung zu berücksichtigen.

zählung wieder ein. Und zwar erzählt der Dichter, wie die Trojaner, durch den Sturm dicht vor dem Ziel vom Ziele zurück an eine ferne, fremde Küste geschleudert, alle Kraft und allen Lebensmut verloren hatten und nur allmählich durch die überlegene Kraft und Selbstüberwindung ihres Führers wieder zur Lebensthätigkeit erregt wurden. Die Erzählung verläuft in vier Absätzen.

Der erste Absatz ist kürzer gefafst: 'Hierher kam Aeneas mit den wenigen Geretteten, und da warfen sich die Trojaner mit Begier auf den Strand'. Im ersten Gliede der Periode herrschen vor die Begriffe: 'septem — collectis — omni ex numero', also die Worte, die das traurige Zusammenlesen verhältnismäfsig geringer Reste bezeichnen. Man beachte im zweiten Gliede ebenso die Wahl, die Stellung, die Häufung derjenigen Ausdrücke, welche das übermächtige Verlangen nach blofsem festem Boden aussprechen; zuerst: 'magno amore — optata — potiuntur'; dann: 'telluris — arena — littore'. Von den letzteren bezeichnet 'tellus' das Land nur als das tragende Element, 'arena' und 'littus' geben aber auch nicht das Bild eines zum behaglichen Lagern einladenden Ortes, wie etwa weiterhin beim Mahl die Erwähnung von Gras oder Rasen es thut, sondern nur das Bild des von den Wellen bespülten, vielleicht nassen und dann weiterhin unfruchtbar trockenen Strandbodens.[1]) Wie 'potiri arena' eine gewisse Energie der Besitznahme bezeichnet, so hat auch 'egressi' bei der Stellung am Versanfang und der Betonung der Präposition etwas Nachdrückliches.[2]) Am stärksten ist aber die Uebermacht des körperlichen Ruhebedürfnisses darin ausgesprochen, dafs die Männer ihre Glieder, so wie sie sind, vom scharfen Salzwasser triefend, also wohl in den nassen Kleidern auf das Gestade legen. Es ist ein Hinstrecken und Legen der Gestalt gemeint, nicht etwa blofs ein 'sich stellen' oder 'ans Ufer treten': das liegt in der Erwähnung der be-

1) Ueber tellus und arena vgl. Servius.

2) Stärker äufserlich wird das Interesse des Seefahrers an diesem 'heraus' bei der Landung ausgedrückt von Homer, wenn er ἐκ am Versanfang anaphorisch setzt, z. B. Ilias I 436 ff.: mit der Stimmung der besonderen Personen in der Handlung hat das aber nichts zu thun.

weglichen Gelenkglieder: 'artus in littore ponunt'. Man denkt vor allem an Arme und Beine, die natürlich von der Arbeit im Sturm und beim Rudern besonders ermüdet sind — wie z. B. auch Odysseus nach der langen Schwimmfahrt nun am Strande des Phäakenlandes die beiden Kniee und die kräftigen Arme auf die Erde sinken läfst vor Erschöpfung und so daliegt, während das Seewasser ihm aus Mund und Nase quillt. Die Worte 'in littore ponunt' sind wohlgeeignet, ein Niederlassen und Ruhenlassen auf dem Ufergrunde zu bezeichnen.

Der zweite Absatz läfst sich kurz folgendermafsen fassen: „Da machte nun zuerst Achates Feuer an für die andern: jetzt begannen diese matt und mutlos die Arbeit des Brotbackens." Der Dichter erzählt ausführlich, wie Achates Feuer machte, nicht weil der Vorgang an sich wichtig wäre, sondern weil das Feuermachen gerade in dieser Lage der Trojaner wichtig und in seiner ursprünglich schlichten Art eben diese Lage als eine völlig verlassene, von allem menschlichen Verkehr und höhergesitteten Leben abgeschnittene charakterisiert; so wird es der inmitten hoher Kultur lebende Hörer Vergils empfunden haben und so auch der Dichter selber.[1]) Das folgende 'tum' habe ich durch unser 'jetzt' wiedergegeben, es leitet den dreizeiligen Nachsatz, sozusagen, zu dem dreizeiligen Vordersatz ein: die Thätigkeit der Trojaner soll als Wirkung der Anregung des Achates bezeichnet werden, nicht als eine zufällig nachfolgende Handlung; ich würde die beiden Gedanken vom Feuermachen des Achates und von den Zurüstungen der Trojaner zum Brotbacken durch einen Doppelpunkt trennen, oder richtiger gesagt verbinden.[2])

1) Aehnlich und doch wieder entgegengesetzt ist das Feuermachen dichterisch aufgefafst VI 6 ff.: endlich ist der Strand Hesperiens erreicht; die Begeisterung der jüngeren Genossen zeigt sich in der Eile, mit der sie ans Land springen, der Unverdrossenheit, mit welcher sie die mühsame Arbeit für das leibliche Wohl sofort verrichten; Aeneas dagegen geht mit dem ersten Schritt ans Land an die Erfüllung einer heiligen Pflicht. Verkehrt urteilt Herzberg, Einl. z. Aen. S. XIII.

2) Vgl. I 291: 'vocabitur hic quoque votis: aspera tum positis mitescent saecula bellis'. Ueber den Zusammenhang dieser Worte s. Fleckeisens Jahrb. 1882 S. 418.

In der Darstellung dieser Thätigkeit der Trojaner ist der Ausdruck 'fessi rerum' bezeichnend. Man hat ihn fälschlich wohl so erklärt, als hiefse es 'fessi rebus', während doch der Genetivus nicht die Ursache der Müdigkeit angiebt, sondern den Bereich, innerhalb dessen die Müdigkeit gilt, oder das Objekt, gegen welches die Apathie sich richtet. Vergil braucht 'res' gern von der Gesamtheit der Dinge, Vorgänge, Verhältnisse, unter denen der Mensch oder die Menschen leben und streben.[1]) Es treten auch sonst in diesen Versen die Begriffe hervor, welche die Trostlosigkeit der Lage und die Lebensmattigkeit der Trojaner charakterisieren. Denn das Korn ist vom Seewasser verdorben und zeigt, dafs es dem feindlichen Elemente im Kampfe nur mit Mühe wieder abgenommen ist, 'fruges receptae';[2]) die Trojaner machen denn auch vorläufig Korn und Backgerät nur zurecht und schicken sich zu der Arbeit des Röstens und Mahlens nur eben an, vom fröhlichen Fortgang und Erfolg der Arbeit ist noch nichts zu sehen. Man beachte auch die spondeische Bewegung namentlich im vorletzten Verse 'expediunt fessi rerum frugesque receptas', aber auch im letzten vor und nach der Hauptcäsur; ferner die Ausgänge der beiden letzten Verse 'receptas' und 'saxo' mit schweren, langsam austönenden Endsilben; die durchgehende Allitteration derselben beiden Verse 'fessi — fruges — flammis — frangere', womit der Ton der Mühseligkeit, der mit 'fessi' angeschlagen ist, fortgeführt wird; endlich die unterstützende Assonanz 'parant — flammis — frangere — saxo': das alles läfst uns die Schwere der Arbeit den Trojanern nachempfinden; das Harte drückt auch das Schlufswort 'saxo' im Sinn und Klang vortrefflich aus, namentlich in dieser Singularform.[3]) Dieselbe Allitteration wie hier war vorhin beim Feuermachen des wackeren Achates verwendet, aber dort mit ganz andrer Wirkung;

1) Gebhardi übersetzt 'weltmüde', in der Absicht richtig, aber in Ton zu sehr an das moderne 'weltschmerzlich' anklingend. Richtig erklärt schon Henry.

2) Vgl. VI 818. VII 244.

3) Die Pluralform möchte Kvičala, Vergil-Studien S. 62 ohne Grund vorziehn.

denn in Verbindung mit den lebhaften anapästischen Rythmen jener Stelle, gerade vor und nach der Hauptcäsur, mit den scharf klingenden betonten Reimsilben 'suscepit — dedit — rapuit' und mit den geschärften Ausgängen 'circum — flammam' diente dort der Stabreim 'foliis — fomite — flammam' seiner Natur gemäfs wiederum dem besondern Affect seiner besonderen Stelle. Der Stabreim ist nur der Ausdruck lebhaften Anteils an dem Dargestellten, das Dargestellte selber kann aber ebensogut Mattigkeit und Schwere, als Lebhaftigkeit und Leichtigkeit sein.

Der dritte Absatz der Erzählung ist der umfangreichste und wichtigste. Ich kann etwa so zusammenfassen: „Während die Gefährten müde wenigstens anfingen für ihre eigne notdürftigste Nahrung zu sorgen, erlegte Aeneas, der umsonst gegangen war nach den verlorenen Genossen auszuschauen, in eifriger Jagd reichliches Wild, spendete dieses und reichlichen Wein den sämtlichen Genossen und suchte, selber hoffnungslos, in ihnen durch freundlichen und zuversichtlichen Zuspruch den Lebensmut zu erwecken, und da machten sie sich denn eifrig geschäftig an die Bereitung des Mahls und sättigten sich reichlich und behaglich." — In den ersten vier Versen tritt die unermüdliche leibliche und sittliche Kraft des Führers, ohne aufdringliche Parallelisierung mit der Apathie der Gefährten, deutlich hervor: einen Felsberg erklimmt er, an alle Aussichtspunkte eilt er; jeder einzelne Genosse, jedes einzelne Schiff, ihre besonderen Erkennungszeichen, ihr gemeinsames Los — alles geht ihm in lebhaft wechselnden Gedanken durch den Sinn, während er bald hier bald dort hinausspäht. Ich verstehe dabei 'omnem prospectum pelago petit' — Worte, welche durch die Alliteration nachdrücklich ins Ohr fallen — von einem Wandern oder Eilen nach den verschiedensten Punkten der Felsenhöhe, nicht von einem Ausblicken nach allen Seiten von Einem höchsten Punkte aus; gleich nachher wird vo[illegible]gesetzt, Aeneas sei im Wandern begriffen und stehe [illegible]ng Anblick der Hirsche plötzlich still.[1])

1) So erledigt sich auch der Einwand, den man gegen 'constitit' v. 187 erhoben hat; s. Gebhardis Ausgabe.

Die Erfolglosigkeit der Ausschau wird gleichsam als selbstverständlich nur in einer unterordnenden Form erwähnt, in stärkerer Weise dagegen der nicht erwartete, überraschende Erfolg mit den Hirschen hervorgehoben; dieses logische Verhältnis ist durch die chiastische Stellung der zweimal drei Begriffe des Einen Verses 'navem · in conspectu · nullam : tris · littore · cervos' mit der eigentümlichen Bewegung im Tone auch für das Gefühl merklich gemacht; die erste Hälfte des Verses hat zudem rein spondeische Bewegung und einen mehr dunklen und dumpfen Klang der Worte, die zweite Hälfte durch den dactylischen Wort- und Versfufs 'littore' und den schärferen, helleren Klang der Silben mehr Lebhaftigkeit.[1]) Das logische Verhältnis drücke ich aus in der Form: 'Zwar ein Schiff, soweit das Auge reicht, keins, aber sieh! die drei hier am Lande, die Hirsche'. Dabei läfst die Dreizahl und dann das Beiwort oder Prädikat der Hirsche 'errantis' uns Hörer das wunderbar Glückliche und Ueberraschende der Entdeckung empfinden: die Dreizahl giebt der Phantasie ein Bild voll anschaulicher und anmutiger Symmetrie, und diese wird an der Natur gern als bedeutsam, als irgendwie göttlich empfunden; das 'Irren' der Hirsche bezeichnet anschaulich die ziellose, absichtslose Hin- und Herbewegung beim ruhigen Aesen der Tiere, und diese ungestörte Sicherheit erscheint für den ebenfalls völlig unvorbereiteten Helden als besonders glückliche Fügung.[2]) Gesteigert und befestigt wird diese Vorstellung durch das Bild der Rudel in den Waldgründen: dafs die Rudel in lang hin sich ziehender, also lockerer, zerstreuter Ordnung weiden, bezeugt die Sicherheit; dazu stimmt auch die Vorstellung in der Pluralform 'vallis'. Es kommt hiebei dem Erzähler nicht darauf an, uns ein Lokalbild zu geben, in welchem etwa die Lage dieser Waldgründe im Verhältnis zu der Felsenhöhe bestimmt und für jede Phantasie in den gleichen Z[illegible]n fixiert wäre; es kommt ihm auf andre Eindrücke hier an.

1) Die chiastische Stellung ist hier öfters bemerkt worden.

2) Glücklich bezeichnet auch Eclog. I 9 'errare' den ungestörten Frieden der Herde, IV 19 die natürliche Freiheit des wildwachsenden Epheus.

an. Ich würde mir nach den Andeutungen des Dichters die Sache so vorstellen: die Felswände, welche die Bucht überragen und, von der Bucht aus gesehen, zu bergartigen Gipfeln oder Zacken ansteigen, sind im Wesentlichen nur der steil abfallende Rand der hochliegenden Küstenlandschaft und sind nicht etwa freistehende, nach der Rückseite ebenfalls abfallende Felsberge; es mögen für Dichter und Hörer solche Hochküstenlandschaften etwas Selbstverständliches sein. Wenn nun Aeneas die Felsenhöhe ersteigt und nach verschiedenen freien Punkten der hohen Küste wandert, vor allem nach ihrer höchsten Erhebung, so hat er doch seitwärts nach dem Lande zu immer die waldige Landschaft in ungefähr gleicher Höhe neben sich; er kann also unmittelbar von einem Punkte seiner Randwanderung aus vor sich auf der hohen Küste die Hirsche erblicken, ebenso landeinwärts von den Leittieren, welche am Küstenrande äsen, ihre Rudel in die Waldgründe hinein mit den Augen verfolgen.

Wie Aeneas plötzlich stehen bleibt und mit rascher Geistesgegenwart das Schiefsgerät faſst, ist durch den Rhythmus der Worte 'Constitit hic | arcumque manu | celerisque sagittas || Corripuit' |, namentlich durch die beiden choriambischen Verseingänge 'constitit hic' und 'corripuit' und den Gleichklang der Laute und Silben charakteristisch zum Ausdruck gebracht; daſs viermal der Vocal i mit scharfen Konsonanten an der betonten Stelle vorkommt, erinnert an die Worte vom Feueranmachen: 'suscepit — foliis — circum — dedit rapuitque'. Dazu, daſs Aeneas nach Bogen und Pfeilen greift, wird beiläufig erläuternd beigefügt: „der treue Achates pflegte diese Waffen zu führen". Aeneas, denke ich mir, hat zu dem raschen Aufstieg durch Wald und Fels statt schwererer Waffen leicht tragbares Schiefsgerät mitgenommen und zwar, da er selbst für gewöhnlich solches nicht zu tragen pflegt, das des alten, ihm am nächsten stehenden Genossen, wie etwa Helden auch sonst in besonderen Unternehmungen die Waffen anderer führen (man denke z. B. an Odysseus und Diomedes oder an Nisus und Euryalus bei ihren Abenteuern). Nun trifft es sich, daſs zur raschen Erlegung und Verfolgung der Hirsche Pfeil und Bogen ihm

zu Statten kommen, und das ist der Grund, warum der Dichter ihm dieses Schiefsgerät hier giebt. Zugleich erinnert aber auch der Dichter schön an den treuen Achates (das Beiwort 'treu' ist hier durch die Stellung besonders hervorgehoben): sonst sind Aeneas und Achates gern bei einander, hier sind sie, ob auch räumlich getrennt, doch gleichartig für das Wohl ihrer schwächeren Genossen besorgt, und stellvertretend begleitet den Aeneas wenigstens die treue Wehr des Freundes. Auch für die Form der Stelle ist die parenthetische Erinnerung an Achates wirksam: nach der lebhaft ansteigenden Bewegung der Worte 'constitit hic — corripuit' wird die Parenthese im ruhigeren, tieferen Ton der Erläuterung gesprochen und dadurch wird neue Kraft und Empfänglichkeit für die nachfolgende Darstellung gewonnen.[1])

Die drei nächsten Verse nämlich, mit ihrer engen logischen und grammatischen Verbindung untereinander, mit den gleichartigen Cäsuren des ersten und zweiten und dem lebhaften, aber gleichmäfsigen Flufs des dritten Verses, sind wohlgeeignet, den energischen, ununterbrochenen Fortgang der Jagd, den die Worte logisch bestimmt ausdrücken, auch für das Gefühl empfinden zu lassen. Dabei spricht sich die ritterliche Art der Waidmannslust in den gegensätzlichen Metaphern 'ductores' von den Leithirschen und 'vulgus et omnem turbam' von den Rudeln aus. Die Leithirsche, die ihre Häupter so hochaufragend tragen mit dem mächtig verästeten Geweih, sind dem Dichter edle Führer und Fürsten, das andre ist der grofse Haufe und die verworrene Masse des Volkes. Die edlen Führer fallen auch edel: sie werden niedergestreckt, ohne erst fliehen zu müssen; dagegen mufs sich das schwache Volk in wirrer Flucht durcheinander jagen und so in einer schmählicheren Weise nieder-

1) Bei dieser Auffassung ist kein Grund, mit Peerlkamp, Ribbeck (Proleg. crit. p. 67), Weidner und zuletzt Gebhardi die Worte von Achates auszuwerfen: von der Bequemlichkeit eines Waffenträgers ist nicht die Rede; die Unterbrechung des Hauptgedankens scheint mir, Weidner gegenüber, sogar günstig. Das Imperfectum 'gerebat' erklärt auch Servius: 'aut tunc aut quae gerere consueverat'; nur will Servius sich den Achates immerhin anwesend denken.

strecken lassen. Gerade in unsrer Erzählung steht ja auch die gemeinmenschliche, selbstsüchtige Schwäche des trojanischen Volkes der noblen Kraft des Führers und Fürsten gegenüber, und eben vorher rief die Vorstellung, wie Neptun den Aufruhr der Winde und Wellen stillt, dem Dichter ein Bild vor die Phantasie, in welchem ein edler Mann, der im Dienste der Götter und des Staates wirkt, durch überlegene Geistes- und Willenskraft den Aufruhr eines blindwütigen Volkshaufens dämpft. So ist auch an unserer Stelle die Wahl der Metaphern mit einem dichterischen Instinkte getroffen, welcher auch im Kleinen und Einzelnen Färbung und Stimmung des Gesamtbildes verlangt.

Die beiden nächsten Verse möchte ich mit dem drittnächsten verbinden; dafs Aeneas gerade sieben Hirsche erlegen will, um damit der Anzahl der Schiffe zu entsprechen, hängt den Vorstellungen nach enger mit dem folgenden Gedanken zusammen, er sei dann geradeswegs zum Hafen gegangen, um die Beute an die Genossen und zwar an alle zu verteilen; im Vorhergehenden dominierte die Vorstellung des raschen, geistesgegenwärtigen Handelns und der heldenhaften Jagdlust des Helden, hier dagegen herrscht die des fürsorglichen Handelns für die Genossen vor. Diesen drei zusammengehörenden Versen sind dann parallel die drei nächsten: so wie Aeneas die Hirsche für seine Genossen schiefst, so dafs die Schiffsmannschaften alle gleichmäfsig je ihren Hirsch bekommen, und sie unter alle Genossen verteilt, so teilt er auch Wein aus und sucht mit herzlichen Worten die niedergeschlagenen Gefährten aufzumuntern. Schon die Voranstellung und starke Betonung von 'vina' im asyndetischen Anschlufs läfst ein engeres, logisch gegensätzliches Verhältnis zu den vorigen Versen annehmen. Denn asyndetisch ist der Anschlufs: 'deinde' kann bei seiner Einschliefsung in einen abhängigen Relativsatz unmöglich satzverbindend sein, sondern gehört zum Relativsatz im Sinne des griechisch-epischen ἄρα in Relativsätzen.[1]) Und um so mehr wird

1) So erinnert ja auch Vergils 'sic fatus deinde' an das homerische 'ὡς ἄρα φωνήσας'; ich würde also nach 'fatus' nicht mit einzelnen Herausgebern ein Komma setzen; s. z. B. Aen. II 391. Gerade

man den engsten Anschluſs ans Vorige wünschen, als 'vina' in seinem eigenen Verse ganz für sich allein steht; denn das nachfolgende Wort 'bonus' muſs, um richtig verstanden und betont zu werden, von 'vina' durch Gedankenstrich oder Parenthesezeichen getrennt und mit seinem parenthetisch erläuternden Relativsatz zusammengenommen werden. 'Die sieben Hirsche verteilt er an die sämtlichen Genossen: Wein teilt er aus und mit mildem Zuspruch versucht er ihre trostlosen Herzen freundlich anzuregen' — so stehen sich die Gedanken parallel. Der parenthetische Relativsatz von der Herkunft des Weines und vom 'edlen Helden' Acestes ist geeignet, freundliche Vorstellungen erlebter Lebensfreude und erfahrener Gastfreundschaft und kräftigende Vorstellungen kräftigen, befreundeten Heldentums hervorzurufen und dem Bilde des gütig spendenden Aeneas ein Seitenstück in Acestes zur Seite zu stellen, ähnlich wie vorhin die Erinnerung an Achates.[1])

Man hat gesagt, die nun folgende ermunternde Rede des Aeneas würde besser in einer andern Situation gesprochen werden, etwa in der Situation des Sturms.[2]) Man würde das kaum gesagt haben, wenn man sich die beiden Situationen im Sinne des Dichters und den Sinn unsrer Rede wirklich klar gemacht hätte. Im Sturm erliegt Aeneas der unüberwindlichen Göttermacht, und er empfindet es mit heiſsem Schmerz, daſs er nicht als Held kämpfend sterben dürfe, sondern ohnmächtig sich ertränken lassen solle. Zu welchem Widerstande soll er denn da die Genossen antreiben, da urplötzlich, mit Uebergewalt Wirbelsturm und schwarze Nacht und Donnerwetter hereinbrechen? Soll er da eine Ansprache halten des Inhalts, das sei noch nicht das Schlimmste, was sie durchgemacht, da doch gleichzeitig der augenblickliche Tod in allen Gestalten auf sie eindringt?

'deinde' in Relativsätzen erklärt sich bei Vergil meistens am besten mit ἄρα; die übliche Annahme der Umstellung ist willkürlich.

1) Anders über 'heros' in poetischer Beziehung Weidner und Kvičala, Vergil-Studien S. 64 ff. Grammatisch trennt und verbindet letzterer die Worte richtig.

2) Kvičala a. O. S. 74 f.

Und in dem brausenden Aufruhr sollten auch nur die Gefährten auf dem eigenen Schiff ihn vernehmen können, von den andern Schiffen nicht zu reden? — Also der urplötzliche Sturm, wie ihn Vergil darstellt, ist keine Situation für eine Ansprache. Und das Strandlager an der libyschen Küste? Wenn Aeneas von drohenden Gefahren spräche, denen gegenüber die Gefährten sich zu energischem Widerstande aufraffen sollten, so wäre für diese Rede auch diese andre Situation schlecht gewählt. Es gilt aber eine Stimmung der Trostlosigkeit, ein dumpfes Gefühl des Unmuts, der Verdrossenheit gegenüber allem Leben und Weiterstreben zu überwinden, also ein Gefühl, welches nicht die Vorauswirkung grofser Gefahr, sondern die Nachwirkung übermächtiger Not und Arbeit und plötzlicher Enttäuschung ist; es gilt also die Lust am Leben und Streben überhaupt anzuregen.[1]) Dazu das reiche Wildbret, dazu der Wein, die gütige Spende eines edlen hohen Helden, und dazu der Zuspruch. Das Beiwort 'maerentia' bezeichnet gut, wie die Trojaner — nicht etwa zittern und beben, sondern sich so recht elend fühlen; 'maestus timor' nennt diese Stimmung nachher Aeneas: 'timor' ist ja nicht Furcht vor bevorstehenden Gefahren, sondern, wie schon die Etymologen erklären, eine umdüsterte, beklommene, gedrückte Stimmung, und diese pflegt eine Folge schon eingetretener Not zu sein. Eine solche Stimmung ist schwer zu überwinden, weil sie sich nur mit gelinden Mitteln bekämpfen läfst. Unter diesen Mitteln hat auch ein gutes Wort eine gute Statt. Nicht ein kräftiger Appell an Scham und Ehrgefühl: diese Gefühle setzen ja selber schon Kraftgefühl und Glauben an sich selbst und an die eigene Willensfreiheit voraus, und wo ist das alles geblieben, wenn soeben erst die völlige Ohnmacht menschlichen Willens und Wesens so furchtbar gespürt worden ist? Auch nicht eine schwungvolle Erinnerung an frühere Siege des eigenen Mutes und der eigenen Kraft der Genossen: jetzt, zuletzt haben diese

1) Vgl. Weidner, der den Hauptunterschied zwischen den oft verglichenen Reden des Odysseus und des Aeneas im Ganzen richtig bezeichnet; nicht ganz zutreffend ist Weidners Ausdruck 'Trost nach überstandenem Unglück': das Unglück dauert noch fort.

Kräfte eben dennoch nicht gesiegt. Ebensowenig eine Berufung auf Kraft, Klugheit und Glück des Führers, der durch andere Nöte sie schon glücklich hindurchgeführt habe: in der letzten Not ist Er so ohnmächtig gewesen wie alle andern. Alles das wäre in unsrer Situation nicht am Platze; wohl aber, was Vergil giebt: der Ausdruck der Teilnahme des Führers, der Leidensgemeinschaft; die Erinnerung an schlimmere Lagen, aus denen Gott geholfen, mit dem Ausdruck festen Gottvertrauens; die Erinnerung an den Leidensmut — nicht an den Erfolg —, womit sie früher in Gefahren, welche augenblicklichen Tod drohten, hineingegangen seien, und die Hoffnung, dafs sie sich dereinst noch ihrer jetzigen Leiden, die an sich weniger schreckhaft seien, mit Freude erinnern würden; der leidensfreudige Hinweis, dafs die Leiden vom Schicksal unabwendbar bestimmt seien für den, der am herrlichen Ziel einst ruhen wolle, und dafs sie alle bisher aus freiem Willen den Weg der Leiden gegangen seien um des Zieles willen, und endlich die Forderung, nach all den Nöten wenigstens so lange noch auszuhalten, dafs das sicher kommende Glück sie noch am Leben finde. Es geht ein Ton weniger der Thatkraft als der Leidenskraft durch die Worte des Aeneas. Wenn die Worte 'Vos et Scyllaeam rabiem ... accestis ..., vos et Cyclopea saxa experti' doch wohl die Andeutung der Worte 'o passi graviora' ausführen und das Vertrauen nicht auf die eigene Kraft, sondern auf die göttliche Hilfe rechtfertigen, und den Satz 'dabit deus his quoque finem' begründen sollen, so möchte ich auch diese Gefahren der Scylla und Charybdis und der Cyklopenküste als Beispiele nicht des Mutes und der siegreichen Kraft, sondern der Schwere gottgesandter Leiden auffassen. So können diese früheren Erlebnisse auch ganz wirksam mit dem jetzigen Leiden verglichen werden. Aber Aeneas vergleicht die früheren Abenteuer nicht etwa, wie man gemeint hat, mit dem Sturm: der ist ja vorüber, den braucht Gott nicht mehr zu beendigen; mit den jetzigen Leiden sind vielmehr die der jetzigen Lage gemeint, wie diese infolge des Sturmes eingetreten ist: todmüde, nafs, hungermatt lieg sie in einer menschenleeren Wildnis, in wildfremdem Lar

weitab vom Ziele, das vor kurzem noch lockend vor ihren Augen lag, getäuscht in ihren Hoffnungen auf Göttersprüche und eigenen redlichen Willen, ohne Glauben an eine Zukunft. Damit verglichen sind jene früheren Leiden, das unheimliche Grausen vor einer Scylla und einer Charybdis oder das jähe Entsetzen vor dem Cyklopen im Sinne der Gefährten allerdings schwerer gewesen: dort drohte augenblickliches Verderben durch unbekämpfbare, grauenhaft überlegene Ungeheuer, hier ist die unmittelbare, von aufsen drohende Gefahr vorüber, und es ist sozusagen eher der Mangel an Zukunft als irgend eine Gefahr der Zukunft, was niederdrückend auf den Trojanern lastet.[1])

Die Töne der Leidenskraft in Aeneas' Worten haben einen eigentümlich ergreifenden Nachklang. Die eigene Glaubenskraft des Helden, fügt der Dichter hinzu, war matt und krank, von riesenhaft sich erhebenden Sorgen gelähmt, der Schmerz der Täuschung wuchs hoch empor, und nur mit Anstrengung prefste er ihn zurück, in die Brust hinab, so dafs die Stimme so zuversichtlich reden und das Gesicht so hoffnungsvoll aussehen konnte.[2]) Deshalb sind aber die

1) Man vergleiche genau das öfter verglichene Motiv bei Homer Od. XII 201 ff. Die Genossen des Odysseus sind an der Sireneninsel glücklich vorüber gekommen: da sehen sie vor sich den dampfenden Gischt und hören den Donner einer Brandung. Die Ruder fallen ihnen vor Schrecken aus den Händen, das Schiff bleibt stehen. Da geht Odysseus zuredend durch das Schiff: sie seien ja nicht unerfahren in Nöten; gewifs sei die bevorstehende Not nicht schwerer als die in der Cyklopenhöhle; wahrlich, wie sie dort durch sein, des Odysseus Verdienst entronnen seien, so würden sie sich auch wohl noch der gegenwärtigen Not später erinnern. Die Ruderer sollen weiter rudern, ob vielleicht Zeus Rettung gewähre; der Steuermann solle das Schiff achtsam in anderer Richtung halten. — Man sieht: Situation und Ton sind völlig andre als bei Vergil.

2) Der Ausdruck 'talia voce refert' wird von Kvičala a. O. S. 83 f. erklärt 'so gab er seine Stimmung mit Worten wieder'. Damit ist der Zusatz 'voce' aus dem Gegensatz richtig erklärt, ebenso der Sinn von 'referre'. Aber es bleibt ein logischer Fehler: das 'so' soll doch wohl dem 'talia' entsprechen; 'so' bezeichnet aber den Ausdruck der Stimmung, 'talia' aber als Objekt von 'refert' eben die Stimmung selber. Ferner giebt Aeneas eigentlich seine wirkliche Stimmung gar nicht wieder, wenn diese eine rein hoffnungslose ist. Viel-

zuversichtlichen Worte keine Lüge, sie sagen, was für Aeneas ideale Wahrheit ist, was trotz alledem sein mufs: die Götter müssen helfen, und das Ziel mufs kommen. So hebt sich der Edle über die eigene Schwachheit hinweg um der noch Schwächeren willen. Und sie erheben sich denn auch an ihrem Führer; freilich nicht zu idealen Dingen, aber zu einer frischeren Thätigkeit des elementaren Lebensmutes. Man vergleiche die hier folgende Darstellung des fröhlichen Bratens und Siedens und Essens und Trinkens mit der vorhergegangenen Darstellung der verdrossenen Anfänge des Brotbackens. Schon das Verbum 'accingunt' bezeichnet ein energisches Answerkgehen;[1]) das Wort 'dapes' bedeutet ein leckeres Mahl und ist aus dem Sinn der vergnügten Leute gesprochen, und das Beiwort der Leckerbissen 'futurae' deutet an, dafs die vorher so apathischen Leute nun wieder Sinn für etwas erst zu Schaffendes haben.[2]) 'Diripiunt' bezeichnet dem Stammverbum nach die Kraft und Schnelligkeit der Arbeit, der Vorsilbe nach eine gewisse Gewaltsamkeit infolge der Hast oder eine Richtung des Abhäutens nach verschiedenen Seiten infolge mehrseitiger, gleichzeitiger Mitarbeit.[3])

leicht ist so nachzuhelfen: in Aeneas sind zwei Stimmungen, die allgemeine Lebensstimmung des Gottvertrauens und Glaubens und die jetzt erregte der schmerzlichen Verzweiflung. Die erste (talia) giebt er laut wieder, die zweite (dolorem) unterdrückt, verhehlt er. — altus dolor ist von Gossrau gut erklärt und durch ein treffendes Citat erläutert.

1) Vgl. II 235: 'accingunt omnes operi', von der leidenschaftlichen Beteiligung aller Trojaner am Transport des hölzernen Rosses. Der martialische Sinn, den das Wort bei Vergil sonst häufig hat, ist auch hier noch wahrnehmbar.

2) Vergil braucht 'futurus' öfter so. Von Dido sagt er I 504: 'instans operi regnisque futuris', um das freudige Schaffen für eine grofse, ferne Zukunft auszudrücken; der Plural 'regna futura' weist auf die ganze künftige, auch spätere Entwicklung Karthagos hin. Auch wenn die Karthager die mächtigen Pfeiler gleich in Einem Stück aus den Wänden der Felsbrüche hauen und Vergil diese Pfeiler nennt 'scaenis decora alta futuris', so pafst der Ausdruck schön für zielbewufste, zukunftssichere Schaffen der Karthager, das dem einen glücklichpreisenden Ausruf entlockt.

3) 'deripiunt', nach Heinsius' Vermutung, würde bedeute die ganzen langen Felle sozusagen auf einmal heruntergerissen

Auf die Eile deutet doch wohl das Beiwort der Fleischstücke 'trementia, die noch zitternden'.[1]) Charakteristisch ist die Häufung der Verba in gleichen Flexionsformen mit der Regelmäfsigkeit im Klang der Endungen: 'accingunt | diripiunt — nudant | secant — figunt | locant — ministrant — revocant'; das in seinem Verse einzeln stehende 'accingunt' leitet ein, wie es ja auch logisch einleitend ist, dann wechseln die Endungen der dritten und der ersten Konjugation chiastisch, je zwei Verba in einem Verse, zum Schlufs wird der Gleichklang konstanter in drei Verben der ersten Konjugation. Der Gleichklang kann so nicht lästig werden, auch deshalb nicht, weil jeweilen die Eine Verbalendung in einer Hebung, die andre in einer Senkung des Verses steht; er hilft aber durchs Ohr die Vorstellung einer im einzelnen mannichfaltigen, im ganzen gleichartigen Vielgeschäftigkeit verstärken. Diese Vorstellung überhaupt hervorzurufen, ist die Häufung selbständiger Verba vortrefflich geeignet. Bei richtiger Recitation werden Häufung und wechselnder Gleichklang vereint den Eindruck des Freudigen, der Lust an der Vielgeschäftigkeit machen. Mit den Worten 'fusique per herbam implentur veteris Bacchi pinguisque ferinae' hört der Gleichklang auf: auf die Vielgeschäftigkeit der Zurüstungen folgt nun das ruhige Behagen des Genusses. Das behagliche Lagern ist in dem Ausdruck 'fusi per herbam' ausgedrückt; gerade dafs hier nun auch Rasen oder Gras genannt wird (während vor-

---

also mehr das Summarische, vergleichsweise Leichte bezeichnen, wie Hor. carm. III 5, 21: arma militibus sine caede derepta (wozu Horazstudien S. 259); Aen. XI 193: spolia occisis derepta Latinis. 'costis' spricht an unsrer Stelle nicht, wie Wagner meint (Heyne-Wagner z. d. St.), gegen das handschriftliche diripiunt; 'costis' ist Ablativus, der Dativ würde ohne Grund personifizieren. Für diripere vgl. auch das homerische 'δέρον ἀμφί Θ' ἕπον', wenn dieses ἀμφί wie Od. 19, 421 sich noch speziell auf das Abhäuten durch mehrere Personen, auf verschiedenen Seiten bezieht.

1) Vgl. über den Ausdruck Gossraus und Brosins Anmerkungen. Wenn auch nicht das Zucken der Fibern frischgetöteter Tiere gemeint ist, so ist doch auch das Zittern des Fleisches beim Anstecken an die Bratspiefse ein Zeichen, wie rasch die frischabgehäuteten Tiere an den Spiefs kommen.

her bei dem ersten Sichhinwerfen der Todmüden nur Sand und Strand genannt war), ist für die poetische Vorstellung nicht bedeutungslos. Die volle, ungeteilte Hingabe an das Behagen des Mahls spricht sich in dem vollen und betonten Ausdruck 'implentur' und in den Beiworten 'pinguis' vom Wildbret und 'vetus' vom Weine aus; auch die Metapher 'Bacchi' für den Wein stimmt gut zu diesem Ton gehobenen Lebensgefühls.

Auffällig und noch nicht sicher erklärt ist Ein Zug dieser Darstellung: 'littore aena locant alii'. Man hat an eherne Kessel mit Wasser gedacht, die zum Sieden oder Kochen des Fleisches dienen sollten, und hat das unmittelbar folgende 'flammasque ministrant' auf Feuer unter diesen Kesseln gedeutet, dann aber wiederum viel Aufhebens von dem Anachronismus gemacht, den Vergil sich passieren lasse, insofern er das Kochen des Fleisches in die Zeiten ausschliefslichen Bratens zurückverlege. Mir würde dieser historische Irrtum oder Uebergriff völlig gleichgültig sein, wenn er nur poetisch glücklich wäre. Aber das würde er nicht sein. Zunächst wäre die Sache unvollständig dargestellt: gerade die wesentlichen Begriffe des Wassers und des Siedens würden fehlen. Die Darstellung wäre ferner in mehr als einer Beziehung unklar und unfolgerichtig. Eben ist das Anstecken des zerlegten Fleisches an Bratspiefse erwähnt, und zwar ist ganz allgemein, ohne Andeutung gesonderter Teile des Fleisches, eben vom Zurüsten zum Braten die Rede gewesen; man wird also hier von selber nicht an Sieden und Kochen, überhaupt nicht an eine andre Art von Fleischbereitung denken. Auch mit dem betonten, vorangestellten 'littore' wüfste ich nichts Rechtes anzufangen; da auch alle vorher geschilderte Thätigkeit eben am Strande stattfindet, so kann mit dieser Hervorhebung des [illegible] Erzgefäfse aufgestellt werden, nicht ein Gegensatz gemeint sein, es mufs vielmehr das Wort [illegible] Empfindungston haben: was sollte aber dar Empfindungsvolles liegen, dafs fahrende Männer kessel zum Fleischkochen eben am Strande übers Fe man stellt ja freilich in gesitteteren Verhältnissen

auf einem Herde übers Feuer, aber dieser Unterschied ist doch wohl für die Empfindung nicht erheblich.

Aus der Darstellung Vergils ergiebt sich ein anderer Sinn der Worte. Vergil stellt einander zwei verschiedene Gruppen der Trojaner gegenüber: Ein Teil zerlegt das vorher erwähnte Fleisch in Stücke und steckt dasselbe, und zwar alles ohne Unterschied, an Bratspiefse; andere stellen auf den Strand eherne Gefäfse und hantieren am Feuer. Jeder wird die Vorstellung bekommen, dafs das zwei gleichzeitig nebeneinander herlaufende und verschiedenartige Geschäfte seien, ebenso aber auch, dafs von der zweiten Gruppe das Feuer nicht etwa blofs für eine spezielle Art der Fleischbereitung, sondern jedenfalls auch für das Braten der von der ersten Gruppe angespiefsten Stücke besorgt werde; zum Braten gehört ja auch Feuer und, um die richtige Kohlenglut zu erhalten, eine sorgfältige Bedienung des Feuers. Wenn ferner die ganze erste Gruppe das Zerlegen des Fleisches in Stücke und das Anspiefsen dieser Stücke übernommen hat, so wird man bei der zweiten Gruppe, welche das Feuer jedenfalls auch zum Zwecke des Bratens für die erste Gruppe mit besorgt, neben dieser ergänzenden, helfenden Thätigkeit nicht noch eine selbständige, sozusagen konkurrierende Thätigkeit erwarten. Umgekehrt wird schwerlich die erste Gruppe für die zweite das Zerlegen des Fleisches mitbesorgen (zerlegt müfste ja aber das Fleisch auch zum Kochen werden) und daneben eine selbständige, konkurrierende Arbeit, die des Bratens, für sich allein übernehmen. Statt dafs jede Partei je Eine gemeinsame und eine besondere Arbeit versieht, ist es natürlicher zu denken, jede versehe zwei gemeinsame Arbeiten. Vergleichen wir nun andre Stellen, wo bei der Zurüstung eines Mahles eine ähnliche Teilung der Arbeit unter zwei Gruppen erwähnt wird, so erkennt man deutlich, welcher Art die zweifelhafte Arbeit der zweiten Gruppe hier sein mufs. Im fünften Buche der Aeneis, V. 100 ff., wird ein Opfermahl gerüstet: während da die einen mit dem Schlachten der jungen Stiere beschäftigt sind, stellen andre in langer Reihe eherne Gefäfse auf und häufen hingestreckt ins Gras die glühenden Kohlen unter den Bratspiefsen auf und rösten

das Fleisch. Hier ist die Teilung der Arbeit ganz ähnlich, im besondern das Aufstellen der Erzgefäfse mit denselben Worten genannt. Aber hier wird auch ausdrücklich die zweite Gruppe, welche die Gefäfse aufstellt, als diejenige vorgeführt, welche das Braten über dem Kohlenfeuer besorgt: da kann unmöglich mit dem Aufstellen der Gefäfse irgend eine andre Fleischbereitung oder überhaupt ein besonderes Bereiten irgend welcher Speise gemeint sein. Man wird vielmehr an ein Aufstellen von Gefäfsen denken, welche eben mit dem am Spiefse gebratenen Fleisch irgendwie zu thun haben. Aber wie? Die Gefäfse werden nach der Stelle im fünften Buche 'ordine' aufgestellt. Das erinnert wieder an eine verwandte Stelle in unserm ersten Buche, V. 703 ff.; da heifst es bei der Zurüstung des Mahles in Didos Palast: 'quinquaginta intus famulae, quibus ordine longam | cura penum struere et flammis adolere Penatis'. Im Gegensatz zu einer ersten Schar der königlichen Dienerschaft, welche Handwasser, Brot und Handtücher an die Gäste verteilt, und einer dritten Schar, welche die Speisen auf die Tafeln setzt und die Becher immer wieder gefüllt hinstellt, also im Gegensatz zu denjenigen Teilen der Dienerschaft, welche im Saal bei Tische aufwarten, sind in einem inneren Raume — wir würden sagen in der Küche — fünfzig Dienerinnen damit beschäftigt, in Reihe auf eine lange Folge von Schüsseln Speisen aufzuschichten und zugleich das Feuer auf dem Herde zu unterhalten. Dafs diese beiden Arbeiten zusammen Einer, sozusagen der Küchenabteilung übertragen sind, ist natürlich; wie die Speisen vom Herde kommen, werden sie auf ihre Schüsseln gelegt und auf den Tafelaufsätzen aufgebaut: das Geschirr mufs also in der Nähe des Feuers stehn. Es ist also das Tafelgeschirr, das beim Mahle der Dido in der Nähe des Herdes oder der Herde und des Feuers aufgestellt ist, um die Speisen aufzunehmen und sich damit hinein in den Speisesaal tragen zu lassen. Das Tafelgeschirr verstehe ich nun auch unter den ehernen Gefäfsen der beiden ersten Stellen, wo von einem Mahle im Freien die Rede ist; und dieselben Leute, welche am Feuer hantieren, stellen auch das Geschirr in der Nähe des Feuers in Reihe auf, um

das geröstete und vom Spieß gezogene Fleisch darauf zu legen.[1]

Versteht man also unter dem ehernen Geschirr, das auf dem Strandboden aufgestellt wird, das Tafelgeschirr, dann ist auch die oben berührte besondere Erwähnung und Hervorhebung des Strandbodens eher erklärlich. Unter andern Verhältnissen würden die Schüssel auf Speisebretter oder Tafelaufsätze gestellt und dann mit diesen auf die Tafel selbst aufgesetzt werden: hier giebt es weder Tafelaufsätze noch Tafeln, der Strandboden ist beides zugleich. Wenn also die Trojaner ihr Mahl mit solchem Eifer und solch freudiger Geschäftigkeit rüsten, trotzdem das Mahl und seine Umgebung und Ausstattung so ursprünglich einfach sind, so mag das allerdings für den Dichter einer in Tafelgenuſs und Tafelgeschmack aufserordentlich verfeinerten Welt ein besonderes Anschauungs- und Empfindungsinteresse haben. Vielleicht ist auch 'aëna' gleichartig: für Dichter und Hörer könnte ehernes oder kupfernes Tafelgeschirr hier bezeichnend sein für ein einfaches Leben.

Es bleibt noch der vierte Absatz der Erzählung, wie sie nach der Schilderung der Bucht begonnen hat. Der kurzgefaſste Inhalt ist: „Nun, nachdem durch das Mahl die leibliche Not gestillt ist, gedenken die Trojaner auch ihrer verlorenen Genossen, wobei sie schwanken zwischen Hoffen und Fürchten: insonderheit aber klagt im Stillen Aeneas, von der schmerzlichen Gewiſsheit durchdrungen, die mutigsten Gefährten grausam verloren zu haben."

Das beim Dichter etwas logisch klingende 'postquam' kann der Dichter in dem Gefühl für die Niedrigkeit gewöhnlicher Menschennatur gewählt haben. Bisher hat nur Aeneas der Verlorenen gedacht, ja für sie gehandelt, bei den übrigen hat bisher das eigene Leiden und die dumpfe, selbstsüchtige Empfindung desselben allein geherrscht: jetzt erst, nachdem Leib und Seele von einem kräftigen Mahle

1) Richtig, wenn auch nicht ganz deutlich erklärt 'aëna' Gebhardi. Kvičala giebt für das gleichzeitige Braten und Kochen in heroischer Zeit gute Stellen, aber eben Stellen, an denen diese Scheidung eine vom Dichter deutlich ausgesprochene und für jeden verständliche ist.

satt geworden sind, sind auch sie fähig, an die Freunde zu denken.[1]) In diesem Zusammenhang bekommt auch der Ausdruck 'exempta fames' mehr wirkliche Lebensfarbe. Man sieht dergleichen bei Vergil gern einfach als sogenannte epische Formel an und denkt dabei nicht daran, überhaupt nur zu fragen, ob solche sogenannte Formeln nicht zu verschiedener Zeit verschiedene Wirkung thun können. Nun ist die Formel hier noch mit einem andern Ausdruck unmittelbar verbunden, den man ebenfalls für formelhaft erklärt hat; Vergil bezeichnet nämlich das Ende der eigentlichen Mahlzeit mit den Worten 'tabulaeque remotae'.[2]) Der Dichter braucht also von dem einfachen Schmaus der Trojaner in der Wildnis einen Ausdruck des civilisierten Lebens und verfeinerter Verhältnisse. Eben vorher hat er, wie es scheint, durch den affektvollen Ton, womit die Aufstellung des Tischgeschirrs auf dem bloſsen Strande erzählt wurde, das Gefühl eines Kontrastes zwischen der vorgeführten ursprünglichen Welt der umherirrenden Trojaner und der unbewuſst vorschwebenden eigenen Welt der Hörer geweckt: hier klingt dieses Gefühl noch einmal an, die Trojaner haben an ihrem selbstgeschlachteten und gebratenen Wild und ihrem alten Bacchustrank sich gesättigt und darüber ihre Lebensmüdigkeit so glücklich vergessen, als säſsen sie an den Tafeln eines glänzenden Gastmahls im schönsten Speisesaale. Offenbar hat der Dichter — doch wohl auch im Sinne seiner Hörer — Freude an dieser Einfachheit und Natürlichkeit der Trojaner. Freilich nicht, wie ein Homer, als wäre kräftig Essen und Trinken selbstverständlich ein Lebensideal: Vergil empfindet die Natürlichkeit und Sinnlichkeit als schön und liebenswert im unbewuſst vorschwebenden

1) Der Dichter spürt noch die ursprüngliche Kraft von 'post, später', als ob dieses sozusagen in Tmesis, noch getrennt von 'quam' stände: so bekommt das Fügewort Prägnanz. Charakteristisch sind dafür adversative Asyndeta wie II 90: 'dum stabat . . ., gessimus: invidia postquam . . ., . . . trahebam'. XII 739. Affektvoll steht das Fügewort auch an Stellen wie III 1 'nachdem denn also erst'; III 192: 'nachdem denn nun erst . . ., da gerade . . .', auch an diesen Stellen asyndetisch.

2) Formelhaft nennt den Ausdruck z. B. Gebhardi.

Kontrast zur raffinierten Kultur seiner Zeit, aber zugleich empfindet er sie wie eine schöne, liebenswürdige Schwäche im Kontrast zu höheren, freilich kaum erreichbaren Idealen des Menschentums. Es ist das ein leiser Zug von Humor, freilich von Humor in höherem Sinne, als wie man gerne das Wort gebraucht und mifsbraucht. In Aeneas selber steht dem sinnlich natürlichen Menschentum der Trojaner ein edleres, weil von göttlichen Kräften genährtes Heldentum gegenüber. Darum hat auch der Dichter sich hier — gewifs ohne Reflexion — wohl gehütet, uns den Aeneas bei der Thätigkeit des Schlachtens und dann des Essens und Trinkens irgendwie in Erinnerung zu bringen, während er ihn eben vorher als Jäger vorgeführt hat und sich anderswo nicht scheut, ihn z. B. Holz für den Scheiterhaufen eines Genossen mitfällen zu lassen.[1]) Nicht, weil Ausweiden und Bereiten des Wildes, oder Essen und Trinken des Führers unwürdig wären, erspart sie ihm Vergil an Stellen wie der unsrigen, sondern weil er als echter Dichter in der Arbeit und Thätigkeit zugleich die Menschen in besonderen Situationen charakterisiert. Zur Charakteristik der Leute des Aeneas gehört nun also, dafs sie die Genossen erst dann vermissen, nachdem ihr Hunger gestillt und die reiche Tafel aufgehoben ist; insofern sind die Ausdrücke Vergils gerade hier nichts weniger als formelhaft.'

Im Folgenden hat man die grammatische und logische Richtigkeit der Worte 'spemque metumque inter dubii, seu vivere credant | sive extrema pati nec iam exaudire vocatos' angezweifelt und gar die Sätze mit 'seu' und 'sive' tilgen wollen.[2]) Gewifs mit unzureichendem Grunde. Ich würde 'seu' und 'sive' nicht als Fragepartikeln einer Doppelfrage, welche von 'dubii' abhinge, zu verstehen und zu verteidigen suchen, sondern als richtige korrespondierende Füge-

1) VI 183 f. Es heifst da sogar von Aeneas: 'opera inter talia primus', natürlich nicht zu verstehen von der Holzhauerarbeit und ähnlicher Arbeit als solcher, sondern mit Bezug auf den Zweck solcher Arbeiten, welche dem Wohle der Genossen und der Pflicht gegen Götter und Menschen dienen.

2) Vgl. Kvičala a. O. S. 90 f.

wörter der Bedingung: die Trojaner schwanken in ihrem langen Gespräche hin und her zwischen Furcht und Hoffnung, sie wissen nicht, ob sie fürchten oder hoffen sollen, und sprechen sich bald hoffnungsvoll, bald besorgt aus, je nachdem sie (wie sie sich aussprechen) glauben, die Verlorenen seien am Leben, oder glauben, dieselben seien schon dem letzten Schicksal verfallen und hören auf keinen Freundesruf mehr. Den Konjunktivus 'credant' erkläre ich mir aus der Situation heraus: es soll nicht blofs erzählt werden, dafs die einen dies glauben, die andern das, oder dafs sie wechselnd je nach der Stimmung bald mehr dahin bald mehr dorthin neigen, sondern im Gespräche spricht der eine aus, er glaube dies, der andre, er glaube das, und der Konjunktiv ist geeigneter, uns die Subjektivität der Urteile und Stimmungen fühlbar zu machen. Diese unsichere Subjektivität aber gehört zur Charakteristik der Trojaner.

Bei den Worten 'nec iam exaudire vocatos' ist nicht daran zu denken, dafs augenblicklich die Geretteten wirklich noch die Namen der Vermifsten rufen:[1]) das würde allerdings hier nach dem behaglichen Mahle, bei einem Nachtischgespräch sozusagen, wo Teilnahme am fremden Lose und selbstisches Behagen an der eigenen Sicherheit sich echt menschlich mischen, so unerwartet kommen, dafs es doch wenigstens in direkter Form erzählt sein müfste; aufserdem wäre es hier im entlegensten Winkel der Küste recht unpraktisch zu rufen, und es wäre noch durchaus nicht beweisend für den Tod der Verlorenen, wenn sie auf einen Ruf von hier nicht antworteten. Vielmehr ist 'non exaudire vocatum' ein allgemeiner, nicht speziell auf die Lage der verlorenen Trojaner bezüglicher Ausdruck für tot sein: der Tote, auch wenn er vor einem auf dem Lager oder auf dem Scheiterhaufen oder gar längst in der Erde liegt, wird von Angehörigen oder Freunden beim Namen gerufen;[2]) dafs er

1) Wie z. B. Henry will in dem Sinne, dafs Aeneas und Genossen die bürgerliche Pflicht der Conclamatio hier ausüben, um den Tod zu konstatieren, eventuell ihn officiell zu beglaubigen.

2) Vgl. z. B. Aen. III 68. 303. V 98. Hor. carm. II 20, 6 und die Erklärer zu den Stellen, Henry zu unserer Stelle.

diesen Ruf nicht mehr vernimmt, ist rituell Zeichen und Siegel, dafs er tot ist. Hier sagt also wohl einer der Trojaner zum andern: „Nein, ich glaube, die hören auf keinen Ruf mehr, mit ihnen ists am Äufsersten", und der Dichter ahmt in der Wahl des Ausdrucks die lebendig bildliche Ausdrucksweise des Gespräches nach.[1])

'Praecipue' kann nicht bedeuten: wenn die andern zwischen Hoffen und Fürchten schwanken, so thut das Aeneas in ganz besondrem Mafse; er klagt ja, wie es im Prädikate des Satzes heifst, über den Untergang und über das grausame Verhängnis verlorener Genossen: von Schwanken ist bei ihm also nicht die Rede. Auch dafs Aeneas im langen Gespräche besonders eifrig oder lange von den Genossen und ihrem Geschicke gesprochen habe, ist nicht gemeint: ausdrücklich heifst es, er habe bei sich selber, im Stillen geklagt. 'Praecipue' bedeutet hier ebensowenig das höhere Mafs, als z. B. bei der Totenklage um Misenus, wo es heifst: 'ergo omnes magno circum clamore fremebant, praecipue pius Aeneas' (VI 176); oder sollte Vergil sich vorgestellt haben, wie der gottergebene Held Aeneas ein noch stärkeres, lauteres Klagegeschrei erhoben habe, als alle andern? Es scheint, dafs der Dichter nicht das besonders hohe Mafs, sondern die ganz besondre Art einer Thätigkeit damit bezeichnet. Aeneas stimmt dort in die Klage um Misenus ein, aber in seiner besonderen und ihn von der Masse unterscheidenden Weise. An unsrer Stelle ist entweder nur die allgemeine Vorstellung „in der Zeit nach dem Mahle gedenken sie der verlorenen Genossen" für Aeneas noch mit gültig, oder die zuletzt erweckte Vorstellung „sie glauben sie tot"; oder aber — und das ist das Einfachste — Genossen und Aeneas werden überhaupt durch 'praecipue' nicht in etwas Gemeinsamem verglichen, so dafs etwa die Thätigkeit des Aeneas 'gemit' nur eine besondere Form für die generelle Thätigkeit aller wäre: vielmehr soll mit 'praecipue gemit' eine neue, von der vorigen auch generell verschiedene Thätig-

1) Solche bildliche Ausdrücke haben gern etwas Euphemistisches und Unbestimmtes; daher ist auch am Präsens 'pati' statt des bestimmteren Perfectums kein Anstofs zu nehmen.

keit des Helden eingeführt werden. Aeneas fühlt kein Hoffen und kein Fürchten, sondern nur Schmerz, der sich aus 'gepreſstem' Herzen in Seufzern losringt, der 'Untergang', das 'grausame Verhängnis' 'thatkräftiger' Genossen ist für ihn Gewiſsheit; aber auch darin ist seine Art eine andre: er spricht nicht wie die andern im Gespräche aus, was er fühlt und glaubt; er fühlt also auch nicht das unbewuſste Behagen, welches ein langes Nachtischgespräch über das zweifelhafte Los des Nächsten hat, sondern für sich und bei sich klagt er, und so löst sich ihm der vorher gewaltsam in die Brust hinab gepreſste Schmerz in einer besondern Weise.[1]) — Man hat über die Einförmigkeit der Attribute geklagt, welche der Dichter hier im Sinne des Aeneas den verlorenen Genossen gebe: 'nunc acris Oronti, | nunc Amyci casum

1) Auch I 702 ist die unersättliche Begier der Königin nicht bloſs ein höheres Maſs der Bewunderung, als die phönikischen Gäste Didos es zeigen, sondern es ist eine besondere, schon das künftige Verderben ankündigende Art der Leidenschaft; nur der allgemeinste Begriff erregter Teilnahme an dem Knaben und den Geschenken gilt für Gäste und Königin gemeinsam, die Art der Erregung ist eine wesentlich verschiedene. Ähnlich ist das Adjektivum praecipuus zu verstehen XI 214: vorher ist von der traurigen Bestattung der erschlagenen Latiner draufsen im Felde die Rede, die Trauer ist nur mit 'maerentes', also nicht als laute oder heftige charakterisiert, und nun wird aus der Stadt erzählt: 'praecipuus fragor et longi pars maxima luctus'; und in der That besteht denn auch der 'ganz besondere, lauthallende Aufruhr' nicht in Totenklagen, sondern in den Verwünschungen und Aufforderungen gegenüber Turnus und im Streit zweier Parteien im Volke. V 249 sind 'praecipui honores' nicht gröfsere, reichlichere Ehrengaben, sondern die edlen Führer der Schiffe erhalten gegenüber den materiellen Gaben der gewöhnlichen Leute Gaben besonderer Art, feinere, deren Wert in der Kunst der Arbeit und in den Beziehungen auf Troja und Aeneas liegt. Somit dürften auch die übrigen Vergilstellen mit praecipue oder praecipuus in dieser Richtung zu deuten sein, und ich bin auch zweifelhaft, ob es richtig sei, mit Wölfflin im Archiv f. lat. Lexikogr. I 1, 97 praecipue bei Adjektiven schon für die vergilisch-horazische Zeit als Mittel der Steigerung anzusehen. Unklar ist die Begriffsbestimmung für praecipue bei Weber, Übungsschule f. d. lat. Stil S. 89 Anm. 87, und bei Allgayer im Antibarbarus. — Bei dieser Erklärung unseres 'praecipue' darf natürlich das Verbum 'gemit' nicht durch Komma von 'praecipue pius Aeneas' getrennt werden, wie bei Gossrau geschieht.

gemit et crudelia secum | fata Lyci fortemque Gyan fortemque Cloanthum'.[1]) Aber ich meine, eben im Sinne des Aeneas komme es hier nicht darauf an, durch Mannigfaltigkeit zu ergötzen: den Schmerz des Aeneas kann es nicht vergröfsern, wenn der eine verlorene Genosse grofs, der andre klein, der eine breitbrustig, der andre schlank, einer biederherzig, der andere listenreich u. s. w. sein sollte, und es wäre ein schlechter Dichter, der in einem Falle wie hier den Gegenständen einer im Helden sich regenden und vom Dichter selber dargestellten Empfindung Eigenschaften beilegte, welche zwar dem Hörer eine gewisse Phantasiebeschäftigung verschafften, die einheitliche Darstellung des inneren Vorgangs im Helden aber durch Zerstreuung der Aufmerksamkeit entschieden störten. Was aber den Schmerz des Helden für den Zuhörer motiviert und im Sinne des Helden selber steigert, was also der Dichter mit einer gewissen andauernden Energie uns eindrücklich machen mufs, das ist im Gegensatz zu der vorher dargestellten menschlichen Schwäche der Geretteten die Stärke, der edle Mut der Verlorenen. Und diese andauernde Energie der Darstellung, eine Art der sogenannten poetischen Verweilung, liegt in den wiederholten gleichartigen, mit Pathos betonten Attributen.[2])

Auch dieser Schlufsteil der Erzählung setzt Volk und Führer in einen charakteristischen Gegensatz: das Volk hin- und herschwankend zwischen Hoffnungen und Befürchtungen, der Führer fest und ganz; das Volk nach allerlei unklaren Instinkten oder unsicheren Räsonnements bald so bald so urteilend, der Führer von einem übermächtigen, tiefen Gefühl von Anfang an durchdrungen; das Volk halb im Recht, sofern es noch hofft, der Führer ganz im Unrecht, sofern er nichts mehr hofft; der Führer gröfser in seinem Irrtum als das Volk mit seiner Halbwahrheit, soviel gröfser, als uns

1) So Gebhardi. Weidners Erklärung scheint mir künstlich.

2) Man vergleiche dagegen I 113. 120. 121, wo die Attribute fidus — fortis — grandaevus sich folgen, verschiedenartig und doch von verschiedenen Seiten her auf einen Punkt hinweisend, nämlich auf die grausame Härte des Geschickes, wie es Aeneas vor Augen sieht. Ähnlich II 424—430 u. a.

in der Tragödie der von einer grofsen Leidenschaft verblendete Held gröfser ist als sein nüchtern kluger Gegner.

II.

Die Komposition.

Nachdem wir eingangs die Erzählung des Dichters als solche wiedergegeben und nun auch im Einzelnen uns dieselbe erläutert haben, fragt es sich, welches allgemeine Anschauungsbild von Vorgängen Vergil darstellen wolle, mit andern Worten: welches die epische Idee der Darstellung sei. Wir müssen danach um so mehr fragen, als dieser Abschnitt nach vorn und nach hinten hin ziemlich scharf abgeschnitten ist, vorn gegen die Erzählung vom Sturm, hinten gegen die von der Offenbarung des Aeneadenschicksals durch Iupiter; natürlich ist die Idee eines einzelnen Abschnittes selbst wieder ein Glied der grofsen, reichgegliederten Idee der ganzen Aeneide. Vergil, meine ich nun, stellt dar, wie der Held, aus einer furchtbaren, gottverhängten Sturmgefahr mit einem kleinen Teile seiner Genossen entronnen und weitab vom gottverheifsenen Ziele durch die Götter einem fremden Lande zugeführt, dort die an Leib und Willen völlig gebrochenen Gefährten allmählich wieder zum Lebensmut erhebt, selber dagegen vom Schmerz über die unbegreifliche Härte seines Geschickes in der tiefsten Seele verwundet und in seinem Glauben an Götterwillen und Zukunft tief erschüttert ist.

Worauf ist also das Interesse des Dichters und (wenn er ein echter Dichter ist) das Interesse seiner Hörer gerichtet? Nicht auf die phantasieschöne Erscheinung sinnlicher Vorgänge in Personen und Thaten und Reden. Zwar ist die schöne Erscheinung eines Vorgangs in Erzählungsform durchaus vorhanden: sonst würde ja die epische Form fehlen; aber der epische Stoff, der Vorgang, welchen der Dichter darstellt und der Hörer nacherlebt, ist für diese beiden innerlich interessant als Willensvorgang, als Erlebnis auf dem Gebiete des sittlichen Thuns, und die phantasieschöne Erscheinung dient eben dem ästhetischen Nacherleben des ethischen Erlebnisses. So interessieren sich Dichter und

Hörer für die verhältnismäfsig ausführlich dargestellten Vorgänge des Feuermachens und nachher des Schlachtens und Essens nicht aus Phantasiefreude und sinnlich-ästhetischem Behagen an munterer Arbeit und kräftigem Genufs, sondern aus empfindungsvoller Teilnahme an dem allmählichen Erwachen des Lebenstriebes in den lebensmüden Trojanern und an der selbstverleugnenden Thätigkeit der edleren Führer für ihr Volk. Dafs das epische Interesse nach dieser Seite gerichtet ist, erkennt man bei kritischer Erwägung — beim genieſsenden Hören wird niemand deshalb daran denken — auch am Fehlen gewisser Züge, welche das angeblich allgemeingültige Gesetz der epischen Breite und Vollständigkeit zu fordern scheint. Also ein kritisch reflektierender Leser wird etwa fragen: was thut eigentlich Aeneas gleich nach der Landung, während Achates Feuer macht? steigt er da schon auf den Felsen herum? wie bringt Aeneas die sieben riesigen Hirsche hinab an die Bucht? allein oder mit andern zusammen? wie oft gehn sie hin und her? legt er sich einen Hirsch über Schultern und Rücken wie Odysseus? Vielleicht möchte einer oder der andre kluge Leser auch wissen, ob die Trojaner mit dem angefangenen Brotbacken auch fertig geworden seien und zu Hirschbraten und Sicilierwein auch Brot gehabt haben, ob Aeneas mitgegessen und mitgetrunken habe und ob es ihm auch so geschmeckt wie den andern oder nicht u. s. w. Vergessen kann denn doch Vergil das alles nicht haben: ich nehme an, es habe ihn nicht interessiert, wie denn auch Homer das erwähnte Gesetz einer realistischen Vollständigkeit durchaus nicht als episches Gesetz anerkennt, sondern nach wechselnden ästhetischen Interessen jeweilen soviel giebt, als ihm zu geben beliebt. Ihre ethische Seite haben selbstverständlich auch die Vorgänge Homers, weil alles menschliche Leben schliefslich ethisch ist; aber das empfindungsvolle Miterleben einer längeren, in sich kontrastierend komponierten Entwicklung dieser Art ist jedenfalls nicht das ästhetische Interesse Homers und seiner Zuhörer.[1]) Nun ist

1) Man vergleiche Od. X 77 ff. 133 ff. Odysseus landet mit seinem letzten Schiffe in einer schiffebergenden Bucht von Aeaea. Sie sind erschöpft, weil sie vorher sechs Tage und Nächte ununterbrochen

aber auch der ethische Vorgang hier weniger aktive, vorwärts gerichtete Willensbewegung, als vielmehr Entwicklung der Leidenskraft einem äufserlich schon vorübergegangenen Erlebnis gegenüber. Auch was Achates und Aeneas thun, wirkt mehr im Kontrast zur dumpfen Unthätigkeit der andern

---

hatten rudern müssen, infolge ihrer eigenen Unbesonnenheit, und nun wieder aus dem Lästrygonenhafen schleunigst haben fliehen müssen. Sie sind froh gewesen, nach Verlust lieber Gefährten der Todesgefahr entronnen zu sein. Sie sind entronnen durch die Vorsicht und die Geistesgegenwart des Odysseus; die Genossen der andern Schiffe sind umgekommen, teils weil sie selber weniger vorsichtig waren, teils weil ihr Führer Odysseus sie gewähren liefs und einige von ihnen in das unbekannte, wilde Land hineinschickte. Jetzt liegen Führer und Genossen an der neuen unbekannten Küste zwei Tage und zwei Nächte, ihren Mut verzehrend in Erschöpfung und Herzeleid; sie fürchten sich nämlich vor neuer Todesgefahr und haben sich, wie in Todeserwartung, verhüllt. Am dritten Morgen erst ersteigt Odysseus eine Höhe, um nach Ackerfeldern gesitteter Menschen auszuspähen (bei den Lästrygonen und Cyklopen waren keine Ackerfelder zu sehen gewesen), er sieht aber nur einen Rauch im Walde. Er denkt erst daran, selber dem Rauche nachzugehen; dann beschliefst er, vorerst die Gefährten essen und trinken zu lassen und dann Kundschafter auszuschicken. Auf dem Wege zur Bucht hinab sendet ihm ein Gott einen Hirsch. Diesen erlegt er (Schufsart und Ausziehen der Waffe werden im Einzelnen dargestellt) und trägt ihn auf dem Nacken ans Schiff hinab (wieder ins Einzelne ausgeführt die Anfertigung des Weidenstricks, das Binden der vier Füfse, das Tragen um den Hals und das Aufstützen auf den Speer). Er weckt die Freunde Mann für Mann aus ihrer Todestrauer auf: sie wollten ja doch nicht sterben, ehe es sein müsse; also sollten sie nicht vergessen, den Hunger abzuwehren. Die Genossen folgen schnell seinen Worten, enthüllen sich, sehen sich erst satt an dem grofsen Tier, waschen dann ihre Hände und bereiten das Mahl (die Bereitung nur kurz bezeichnet); wie gewohnt schmausen dann Führer und Genossen bis Sonnenuntergang und legen sich wie sonst am Gestade zur Ruhe. Am andern Morgen beginnt dann die Ratlosigkeit und Furcht vor neuen Lästrygonen und Cyklopen von vorn, und auch Odysseus weifs keinen Rat, als eben wieder auf Kundschaft auszugehen, nur in besser vorbereiteter Weise als bei den Lästrygonen. — Bei vieler Ähnlichkeit des Rohstoffs, sozusagen, ist alles, was Komposition und ästhetischer Zweck heifst, völlig verschieden von Vergils Darstellung; demgemäfs auch alles Einzelne, soweit es durch den Kompositionszweck bedingt ist.

oder zu ihrer eigenen inneren Schwäche: wir erleben es mit, wie der Held, voll tiefen Schmerzes der Enttäuschung, eine treu gesuchte schöne Zukunftswelt seines Stamms und Volkes durch die Götter und das Schicksal zertrümmert sieht, aber im Blick auf die ihm anvertrauten schwächeren Genossen sich an den idealen Glauben festklammert und durch selbstverleugnende Fürsorge für andre diese und sich selbst über die eigentliche Verzweiflung weghebt.[1])

Der schönen Darstellung dieses pathetisch-ethischen Erlebnisses dient es, dafs dieses in einer gegliederten, wohlabgestuften Reihenfolge von Einzelvorgängen an uns vorübergeführt wird. Wir sehen, wie die Aeneaden todmüde, willenlos nach Afrika geführt werden und wie sie an dem Orte des wunderbarsten Naturfriedens zunächst nur dem Drang oder Druck ihrer leiblichen Ohnmacht folgen; wie sie dann, vom Beispiel eines stärkeren Genossen angeregt, die erste, freilich verdrossene Thätigkeit für ihr eigenes leibliches Wohl beginnen; wie sie dann angesichts reicher Jagdbeute und reichlichen Weines, ermuntert durch die fürsorgende Thätigkeit und die teilnahmsvollen und zukunftsgläubigen Worte ihres obersten Führers, fröhlich wetteifernd an die Arbeit für ihr Mahl gehen und dem Behagen leiblichen Genusses sich ganz und voll hingeben; wie sie endlich, nachdem erst die leibliche Not gestillt ist, nun auch ihrer verlorenen Gefährten in langem Nachtischgespräche, in geteilten und wechselnden Stimmungen gedenken. In Parallele zu dieser Entwicklung des Vorgangs, zugleich im Kontrast dazu und in umgekehrter Folge, steht das, was der Dichter von Aeneas erzählt. Indessen sein bester Genosse, der sozusagen sein niedrigerer Stellvertreter ist, für die Gefährten das Feuer anzündet, steigt er selbst, vor allem der Verlorenen gedenkend, auf die steile Felsenhöhe und eilt unermüdlich nach allen Punkten, welche einen Ausblick gewähren: sowie er

1) Auch hierin bietet die Landung des Odysseus in Aeaea kein Vorbild der vergilischen Komposition: bei Homer gilt es, die Furcht vor einer neuen Gefahr zu überwinden und derselben entgegenzugehn; an ein ferneres, höheres Ziel denkt Odysseus dort nicht, gegen seine Genossen ist er selbstsüchtiger als Aeneas.

aber die Hirsche sieht, ist alle andere Sorge augenblicklich zurückgedrängt von der Energie des Eifers für die geretteten Gefährten; ihnen schafft er Speis und Trank und er erhebt sie wieder zu neuem Lebensmute durch den Ausdruck seiner höheren Überzeugung, zugleich aber will nun schon das Gefühl schmerzlichster Enttäuschung übermächtig in ihm aufsteigen; dann während die Genossen plaudern und mit einem gewissen Behagen das Für und Wider wegen der Verlorenen erörtern, entladet sich bei Ihm nun der Schmerz über das gewisse grausame Geschick seiner besten Genossen in ungesehenen und ungehörten Seufzern.

Der Wirkung des Abschnitts auf den Hörer dient noch anderes. Vorausgegangen ist unmittelbar die Darstellung, wie Neptun auf seinem Gespanne über das Meer dahinfährt und wie Er, der väterlich gebietende Gott, mit hilfreichen Meermännern und Meerjungfrauen den Aufruhr der Elemente stillt und die Schiffe der Menschen flott macht. Die Aeneaden sehen die helfenden Götter nicht, aber der Hörer des Dichters sieht sie, und unter dem Eindruck dessen, was er gesehen, begleitet er nun die todesmüden Helden an die fremde Küste. So ist der Hörer denn auch vorbereitet, den stillen Frieden der Nymphenbucht im wohlthuenden Kontraste zu der Not der Menschen zu empfinden; die Aeneaden selber sind menschlicher- und natürlicherweise dazu nicht imstande. Geschildert ist ja auch die Bucht nicht für die Trojaner, sondern für uns, wie die Phorkysbucht von Homer für uns und nicht für den schlafenden Odysseus beschrieben ist. Wiederum ist es der Nachwirkung und einer künstlerischen Kontinuität der Wirkung dienlich, wenn dann der nächste Abschnitt mit der Erzählung von Jupiters Schicksalsspruch das bloſse Ahnen eines göttlichen Ratschlusses und eines herrlichen Endzieles zur Gewiſsheit erhebt — aber wiederum nicht für die Helden, sondern für die Hörer. Dieses ästhetische Ahnen und Glauben macht die Hörer fähig, die Schicksale der Helden echt ästhetisch aufzunehmen, lebhaft mitzukämpfen und mitzuleiden und doch Kampf und Leiden als schön, als rhythmische Bewegungen in einer Welt des Ebenmaſses und der harmonischen Gesamtordnung mitzuerleben.

Um die Bedeutung dieses einzelnen Gliedes der gegliederten Bewegung an seiner Stelle zu würdigen, mag man die Komposition des ersten Gesanges der Aeneide sich klar machen. Erst kündigt der Dichter seinen Gesamtstoff und die in diesem sich darstellende epische Gesamtidee für die ganze Aeneide an. Diese epische Idee soll sein: wie ein streitbarer Mann und Held durch Schicksal und göttlichen Zorn viel habe leiden und dulden müssen in Erfüllung des göttlichen Auftrages, eine Stadt für die Götter seiner Heimat zu gründen, und zwar habe leiden müssen nicht um eigener Schuld willen, sondern um der grofsen Zukunft, der Weltherrschaft des römischen Volkes willen, weil nämlich diese Weltherrschaft der römischen Nation an den göttlichen Stamm jenes Mannes und an die Erfüllung jener heiligen Aufgabe geknüpft war. Nach dieser Ankündigung des Stoffes führt uns der Dichter im ersten Gesang vor, wie der Held unmittelbar vor dem Ziele seiner Fahrt noch einmal durch eine feindliche Gottheit zurückgeworfen und nun durch göttliches Verhängnis und das Zusammenwirken freundlicher und feindlicher Götter gerade in jenes Land, das dereinst seinem eigenen Lande die Welt streitig machen sollte, hingeführt und in einen Kampf hineingetrieben wurde, welcher für den Helden selber leidenvoll und für die zwei grofsen Völker dereinst folgenschwer werden mufste. Diese Darstellung zerfällt in drei Teile: Sturm, Ankunft in Libyen, Aufnahme in Karthago; ich könnte auch sagen: göttliche Zurückweisung vom Ziel, göttliche Einführung auf verhängnisvollem Boden, göttliche Vorbereitung schweren Schicksalskampfes.

Man beachte: die Göttin Juno sendet den Sturm nicht aus Grimm gegen Aeneas persönlich, sondern zum Teil aus Zorn über alte Schuld anderer, vor allem aber aus wütender Eifersucht gegen die verheifsene Weltherrschaft desjenigen ganzen Volkes der Zukunft, welchem das künftige Geschlecht des Aeneas angehören soll. Ferner ist Junos Bestreben, die Weltherrschaft dem Lande Libyen zuzuwenden, ein nutzloses, nicht blofs nach dem schliefslichen Ausgang, sondern von vornherein nach Wissen und Gefühl der Hörer Vergils: die Verheifsung zu Gunsten Italiens und zu Un-

gunsten Libyens steht offenbar unabänderlich fest.[1]) Also leidet Aeneas im Sturme durch die leidenschaftliche Verblendung einer Gottheit[2]) und sozusagen ebenso nutzlos wie schuldlos; er leidet nur für seine späten Nachkommen und deren Volk, insofern nach dem Verhängnis die Herrlichkeit dieses Volkes durch die Leiden des Ahnherrn von lang her vorbereitet wird und der Widerstand feindlicher Gottheiten gegen die nämliche Volksherrlichkeit später allmählich aufhören soll um der Pflichttreue und Leidenskraft der Ahnen willen.[3])

Beachtenswert ist sodann, was Aeneas im Sturm leidet. Mit jäher Plötzlichkeit und unheimlicher Übermacht bricht das Wetter herein, nicht blofs Wirbelsturm und Wogendrang und Finsternis, sondern auch hallende Donnerschläge hoch aus den Höhen und unaufhörliche Blitze vom Himmel. Man hört von den Schiffen gleich beim ersten Ankommen der Winde das Schreien der Männer, und bei den unaufhörlichen Blitzen sieht man den Tod in allen Gestalten auf die Männer eindringen. Da streckt Aeneas die Hände wie im Gebete zu den Gestirnen empor, und in einem kurzen Klageruf preist er diejenigen glücklich, welchen beschieden war, im Kampfe für die Vaterstadt, vor den Augen der Eltern, auf heimischem Boden, neben gewaltigen Genossen frei in den Tod zu gehen. Er empfindet also die Härte seines Geschicks darin, dafs Er, der wehrhafte Held, nicht im wehrhaften Kampfe für die alte Heimat und ihre Güter, sondern wehrlos, unfähig zum Schutze anderer, nutzlos für die gesuchte neue Heimat der Seinigen, hier im fremden Meere untergehe, und das klagt er den Göttern, er fühlt also eine Härte der Götter.[4]) Deshalb erscheint der plötzliche Stofs des

1) V. 17 ff. 39.

2) Juno heifst darum mit Recht 'saeva', das man etymologisch mit 'verkehrt, wahnsinnig' erklärt; bezeichnend ist I 4, ferner die Zeichnung ihrer Leidenschaft v. 50, wo dann die Örtlichkeit so gut zur Stimmung Junos pafst.

3) Vgl. Hor. carm. III 3. IV 4, 53 ff. carm. saec. 37 ff. Horazstudien zu III 3.

4) Man vergleiche Odyss. V 291 ff.: Odysseus ist allein, ohne Genossen. Donner und Blitze fehlen. Odysseus spricht zu seinem eigenen Herzen, nicht zu den Göttern. Er reflektiert noch darüber, ob er ver-

Sturmes, der sein Schiff zum Wracke macht, während er noch seinen Klageruf ausstöfst, geradezu als unbarmherzige Antwort des Himmels. Aber das Los des eigenen Schiffes und Lebens ist es nicht, was für Aeneas das Wichtige ist; deshalb bricht der Dichter unerwartet darin ab, vom Schiffe des Aeneas zu erzählen;[1]) vielmehr führt er uns das Geschick der Genossen und ihrer Schiffe vor, und zwar sozusagen vom Standpunkte des Aeneas: mit seinen eigenen Augen, heifst es, mufs er sehen, wie das Schiff des treuen Orontes verschlungen wird.[2]) Also was Aeneas leidet, ist die Vernichtung seines Lebenszweckes und Not und Tod seiner Genossen und die eigene Wehrlosigkeit dieser Götterschickung gegenüber.

Auch die Art, wie die Flotte der Trojaner gerettet wird, ist bezeichnend für die epische Idee. Aeneas wird hier gar nicht besonders genannt, und mit gutem Takte; denn er kann ja nichts thun, wo die Götter so schalten und walten, und im Gerettetwerden ist er nicht anders als jeder Genosse, nur dafs Er als Held lieber als die andern sich selbst helfen würde. Aber warum rettet Neptun die Flotte? Nicht weil er sie dem Ziele, von welchem sie eben zurück-

---

loren sei oder nicht; er ist bange für sich selber; die Rettungslosigkeit, nicht die Wehrlosigkeit schmerzt ihn; beneidenswert scheint ihm ein Tod vor Troja um der Grabehren und des Nachruhms willen. Die grofse Woge schlägt über ihn herein — nicht, während er spricht (er spricht viel mehr als Aeneas und schliefst sozusagen mit einem regulären Schlufssatze seine Rede ab), sondern erst, nachdem er ausgesprochen hat.

1) V. 105. Man erwartet an dieser Stelle zunächst zu hören, was für eine Folge der Wasserberg für Aeneas und das Schiff des Aeneas habe. Man wird nach dem prächtig gehobenen 'praeruptus aquae mons' aposiopesenartig innehalten; das Folgende läfst sich so sprechen, als sähe man den Vorgang mit den Augen des Aeneas. In V. 114 setzt das Pronomen 'ipsius' notwendig voraus, dafs man die Person des Aeneas immer noch als leidende Hauptperson vor sich sehe, während doch von V. 106 an grammatisch die übrigen Schiffe und Leute Subjekt sind. Auch 'miserabile visu' V. 111 ist nicht ein subjektives Urteil des anschauenden Dichters, sondern ist objektiv im Sinne des schauenden Aeneas erzählt.

2) In V. 128 'disiectam Aeneae classem' ist Aeneas nur der Flotte wegen genannt.

gestofsen worden ist, wieder zuführen will (er könnte das ebensogut als sie ruhig nach Libyen fahren lassen), sondern weil ohne seinen Willen sein Element und Er. in seinem Elemente heftig aufgestört worden ist und weil er den Eingriff der Göttin und ihres göttlichen Gehilfen in sein eigenes Gebiet nicht dulden will und es ihm Freude macht, den Menschen, welche durch die Zornmütigkeit und Hinterlist einer hohen Göttin auf seinem Elemente ins Unglück geraten sind, nun gerade sich und sein Element als gnädig zu erweisen.[1]) Also nicht aus Erbarmen mit einem Helden wie Aeneas, nicht aus Teilnahme für die hohe Aufgabe des Helden, auch nicht mit Entrüstung darüber, dafs die Schwester gegen Menschen ungerecht sei, rettet der Gott die Trojaner vor dem Äufsersten; sondern nur die gesetzliche Ordnung seines Reiches will er wieder herstellen, und er thut das mit der sichern, gelassenen Hoheit eines patriarchalischen Fürsten. Zu der verzweifelten Ohnmacht, mit welcher Menschen und Helden eben vorher den wilden Gewalten unterlagen, bildet ein wirksames und charakteristisches Gegenbild die heiter sichere Macht des Gottes, der als Vater und Fürst durch sein Reich fährt und überall vor seiner Erscheinung den wildesten Aufruhr sich legen sieht.[2])

---

1) V. 126 ist 'graviter commotus' auf Neptun als Element zu beziehen, in echt römischer Auffassung der Götter; in leibhaftiger Göttergestalt dagegen hebt er sich mit freundlich friedlichem Haupte empor, weil er friedlich freundlich gestimmt ist.

2) Man vergleiche Il. XIII 10 ff. Poseidon hat Erbarmen mit den Achäern und ist heftig entrüstet über Zeus, der die Achäer so schwere Not leiden läfst. Er hat, in leibhafter Gestalt, auf einem Berggipfel, fern von seinem Element gesessen; in vier Riesenschritten, unter denen die Bergzüge und der Wald bebt, eilt er nach Aegä in die Tiefen des Wassers. Da ist sein Palast von Gold; goldmähnig sind seine Rosse; goldenes Gewand legt er an, eine goldene Geifsel fafst er. Wie er über die Wogen fährt, hüpft vor Freuden das Getier des Meeres, vor Freude leuchtend thut sich vor ihm das Meer auseinander. Schnell, leicht fährt er dahin. In der Gestalt eines bestimmten Menschen, des Sehers Kalchas, ermuntert er ein paar Helden und flöfst ihnen durch einen Schlag seines Seherstabes Kraft ein. — Das ist nicht das göttliche Element des Meeres, welches Leibhaftigkeit erst annehmen mufs, wie es der Römer ansieht; auch nicht der Verwalter eben dieses besonderen

Soviel über den ersten Teil, die göttliche Zurückweisung vom Ziel. Man sieht, wie hier überall wieder in den einzelnen Gliedern der Darstellung die epische Idee zum Ausdruck kommt: wegen seines völkergeschichtlichen, nationalen, von den Göttern ihm auferlegten Berufes will den Helden eine feindliche Gottheit vernichten; der Held leidet im Sturme, insofern er an den Göttern und seiner Aufgabe verzweifelt; er wird von einer Gottheit vor dem Äussersten gerettet zur Verherrlichung des Gottes und des fürstlichen Rechtes, das derselbe in seinem Reiche übt

Im zweiten Teil, der die Einführung auf verhängnisvollem Boden enthält, unterscheiden wir die Landung und Lagerung an der Bucht, dann die Offenbarung des Aeneadenschicksals und daran anschliefsend die Sendung Merkurs. Ich erinnere hier an den wunderbaren Charakter der Bucht und an die bedeutsame Erscheinung der drei Hirsche: die göttliche Natur empfängt den Helden freundlich, während Er und seine Genossen nur mühsam die Enttäuschung überwinden, welche sie durch die Götter eben erfahren haben. Indes die Menschen schwer und nur mit der Zeit sich äufserlich über ihr Geschick, die jähe Vernichtung ihrer Zukunft beruhigen, richtet der höchste Gott Auge und Gedanken auf das Land, in welchem sich die Unglücklichen befinden.[1])

Elementes, der über Recht und Ordnung in seinem besonderen Reiche waltet, wie der Vater in seinem Hause oder der patriarchalische Staatsmann im Staate. Vielmehr giebt uns Homer das Bild eines olympischen Gottes mit seiner Olympiergestalt, die er trägt, ob er auf einem Berge oder im Meere sich befinde, die er aber auch in Gestalten verwandeln kann, die zu seinem Element und Wesen keinerlei Beziehung mehr haben; olympische Kräfte, olympische Goldpracht und leuchtende Herrlichkeit; auch individualisierte, vom Elementaren abgelöste Parteinahme und leidenschaftliche, direkte Teilnahme an den einzelnen Vorgängen.

1) V. 223 scheinen die Worte 'Et iam finis erat, cum Iuppiter' am besten in dem oben angedeuteten Sinne verstanden zu werden. 'Et' führt etwas Neues ein, das koordiniert neben dem Alten steht: das Alte war, wie Aeneas und die Troer mit dem Schmerz der Enttäuschung kämpfen, das Neue ist, dafs der Kampf mit der Enttäuschung am Ende oder zu Ende war; finis ist ähnlich gebraucht, wie vorher V. 199 und nachher 241 u. ö. vom Ende einer Not, eines Sckicksals-

Nicht auf diese einzelnen Menschen, sondern auf das Geschick der Welt, ihrer Länder und Völker und Staaten ist Jupiters Sinn gerichtet, und zufällig heftet er gerade auf die Herrschaftsgestaltungen Libyens den Blick. Die Zukunftsgedanken, die er in sich bewegt, mögen der künftigen Gestaltung der Macht Karthagos und dem Kampfe mit Rom gelten. Dafs nun erst, als die Trojaner mit dem Kampfe gegen die Verzweiflung zu Ende sind, und nur zufällig sozusagen und nicht wegen der persönlichen Not der Aeneaden der Weltregent auf Libyen blickt, das macht den Eindruck, als seien die einzelnen Menschen und die einzelnen, besonderen Geschicke, wenn sie auch den Weltgeschicken dienen, doch nur untergeordnet und gering in den Augen des höchsten Verwalters der Weltverhängnisse. Darum lächelt auch der Schöpfer der Menschen und Götter über die persönlich schmerzliche und ängstliche Art, in welcher Venus über eine momentane Zurückweisung ihres Sohnes vom Sckicksalsziele bekümmert ist, und in seiner Antwort gedenkt er der augenblicklichen Not und der nächsten Zukunft der Aeneaden gar nicht, wohl aber offenbart er den unentwegten Gang, den das Verhängnis mit Aeneas und seinem künftigen Volke gehen werde. Und als er dann den Sohn der Maia sendet, um die Stimmung der Karthager zur gastlichen Aufnahme der Trojaner vorzubereiten, da thut er es, damit Dido nicht etwa das Verhängnis nicht an sich erfahre und die Fremdlinge von ihrem Lande ausschliefse.[1]) Also, dafs die Aufnahme des Aeneas bei Dido diesen beiden peinvolles Leid bringen werde, das kümmert Jupiter nicht. Er läfst

---

kampfes. 'Et iam' heifst 'und jetzt' (nicht 'und schon') und versetzt uns, nach einer vorher dargestellten Entwicklung, auf eine neue und letzte Stufe der Entwicklung; auf dieser Stufe beginnt gleichzeitig eine andere Handlung, durch 'cum' mit Indicativus eingeführt; zu 'et iam' vgl. I 302 und die Untersuchung über Laocoon zu II 217.

1) V. 299 'ne fati nescia Dido finibus arceret' ist abhängig von dem ersten Finalsatz 'ut terrae pateant hospitio', und Hauptbegriff ist nicht 'ne arceret' (sonst würden der erste und der zweite Finalsatz eins und dasselbe sagen), sondern 'ne fati nescia Dido esset'. 'Nescius' ist ähnlich gebraucht wie Hor. carm. III 2, 17: 'Manneskraft, welche die entehrende Abweisung nicht an sich erfährt.'

sogar Venus, indem er mit einem Kusse sie tröstet und über ihre Thränen lächelt, völlig in Ungewifsheit über die nächsten Schicksale ihres Sohnes, so dafs sie selber nachher fröhlich dazu hilft, dem Sohne Pein zu bereiten; und Er, Jupiter, bereitet selber die verhängnisvolle Einführung auf dem feindlichen Boden Libyens vor, damit eben an Dido und Aeneas und ihren Nachkommen sich das Verhängnis vollziehe.

Und wie geschäftig sind nun erst im dritten Teile, bei der Vorbereitung der neuen Leidensschicksale in Karthago, freundliche wie feindliche Gottheiten! Die eigene Mutter mufs dem Aeneas den Weg zu der verhängnisvollen Stadt weisen, und sie thut es in offenbarer Freude an ihrer Dianarolle, welche zu ihrem eigenen Wesen in heiterem Gegensatze steht, und an der Unwissenheit ihres Sohnes.[1]) Der Tempel gerade der feindseligen Juno mufs dazu dienen, zunächst durch die Bilder trojanischer Geschicke dem Aeneas zum erstenmale wieder das Herz recht zu erleichtern[2]) und dann ihm Dido zu zeigen in ihrer Schönheit, in ihrem wahrhaft königlichen Walten unter ihrem Volk und in ihrem Glück als Schöpferin eines hoffnungsvoll erstehenden Reiches, in ihrem Edelmut und ihrer Gastlichkeit und ihrer echt weiblichen Verehrung für Namen und Heldentum des Aeneas. Wiederum treibt die eigene Mutter, ohne die Folgen für ihren Sohn zu kennen, ihr berückendes Spiel mit dem Herzen Didos, indem sie den Helden sogar viel jugendlicher erscheinen läfst, als eigentlich dem Träger so heiliger Aufgaben anstehen will, und indem sie dem Vater den Sohn, sein Ein und Alles,

---

1) Ich kann in diesem Auftreten der Venus nicht mit Boissier a. a. O. 284 f. eine besonders zarte Rücksicht der Mutter auf den ernsten, frommen Charakter ihres Sohnes erkennen. Venus gleicht ihrem Sohne Cupido: diese beiden haben ihre Lust an Spiel und Verkleidung, sozusagen, und dafs sie diese Lust büfsen, ob auch der getäuschte Mensch darüber untergehe, das weifs schon der griechische Tragiker (Soph. Antig. 796 ff.). Bei Vergil ist es eigentümlich schön, dafs Venus als liebevolle Mutter, unwissend ihre göttliche Macht übend, den Sohn leiden läfst.

2) V. 450 ff. Wie die Bilder und ihre Reihenfolge gerade diesem Zwecke dienen, darüber siehe Fleckeisens Jahrb. 1875 S. 639 ff.

heimlich entführt und dafür den Liebesgott hinsendet.[1]) Und was hat dann der Liebesgott für eine Lust an seinem Spiele, dem Spiele mit einem Feuer, welches nach der Vorausdeutung des Dichters die herrliche Frau einst verzehren soll, zur peinvollen Beschämung des edlen Mannes! Endlich — wenn Dido dann inmitten des rauschenden Gelages, schon die tödliche Liebe unbewufst in ihrem Herzen, zur feierlichen Spende Jupiter anruft als den, welcher über den Ordnungen des Gastrechtes walte: „Er möge geben, dafs noch die Nachkommen dieses Festtages gedächten" — fällt denn damit nicht auch auf Jupiter ein Anteil der Schuld, menschlich gesprochen? ich meine der Schuld an dem Verderben, welches wir vorausahnen und welches eben dieser Festtag gastlicher Völkerverbrüderung dereinst Einzelnen und später den Völkern, eben jenen Nachkommen, bringen soll.

Auch in diesem dritten Teile also und in seinen drei Gliedern, der Wanderung nach der Stadt, der Begegnung mit Dido im Junohain, der Gastfeier in der Burg Didos, drückt sich wieder die epische Idee aus; denn der Held wird um einer Schicksalsaufgabe willen, die ihm zu Gunsten seiner zukünftigen Nation von Göttern auferlegt ist, wiederum durch Götter in leidenvolle Verwicklungen hineingeführt.

Im Zusammenhang dieser Komposition, meinte ich, werde sich die Stellung des einen Gliedes noch richtiger erkennen lassen. Wenn vorher, im ersten Teile, durch die feindlich thätige oder auch lässige Macht der Götter die Helden von ihrem lange gesuchten, fast gefundenen Ziele zurückgeworfen worden sind, und wenn nachher, im dritten Teile, die Helden wiederum durch die Götter in ein Leben hineingeführt werden sollen, welches ihr Zukunftsideal ihnen glanzvoll verwirklicht zeigt in dem herrlich auferstehenden Karthago und sie ihrem eigentlichen Ziele abwendig zu machen droht, dann steht in der Mitte mit Recht gerade unser Teil.

1) Boissier, La religion Romaine p. 273 sieht in dieser Art Verschönerung des Aeneas einen Fehler des Dichters; es ist vielmehr, wenn man will, ein Fehler der Venus, welcher ein richtiger Zug im vergilischen Bilde der Göttin ist. Dieses Bild hat Boissier p. 284 f. wohl nicht richtig gezeichnet.

Dieser giebt uns zuerst das epische Bild, wie die menschlichen Helden an der Erreichung des wahren Zieles verzweifelten (weil dasselbe ihnen von den Göttern grausam entrückt worden war) und also besonders empfänglich sein mufsten für die verlockende Herrlichkeit eines falschen Zieles; dann das epische Bild, wie der göttliche Verwalter des Verhängnisses, erhaben lächelnd über allen Zweifel an der Gewifsheit verheifsenen Geschickes, die gewisse Zukunft des wahren Zieles offenbarte und darum mit gelassener Hand die Menschen den Versuchungen des falschen Zieles entgegenführte. In dieser Art von Komposition zeigt sich ein künstlerischer Rhythmus des epischen Verlaufs.

Dazu, den Hörer in die ebenmäfsig bewegte, rhythmische Welt eines Epikers zu erheben, dazu dienen auch die sinnlichen Mittel epischer Recitationsdichtung, Mittel, welche Vergil überall und, wie in der Einzelerklärung gezeigt worden ist, auch hier verwendet: affektvolle Allitterationen und Assonanzen, markierende Versbildungen und -gliederungen, ebenmäfsige Perioden der Erzählung bis zu genauen Responsionen in der Verszahl u. dgl. Diese Responsionen dienen demselben Zwecke, dem im allgemeinen alle metrische Gebundenheit dichterischer Sprache, im besondern auch alle Responsion des dramatischen Zwiegesprächs bei den Griechen dient: durch die starkrhythmische Bewegung des Vortrags wird der Hörer unbewufst in stark rhythmische Mitschwingung versetzt und stärker in die rhythmisch bewegte Schönheitswelt hineingezogen; die Responsion dient also der Idealisierung des Stoffes und der Illusion des Zuhörers.[1])

Aber wie hängt denn diese gegliederte epische Idee und hangen diese äufseren Gliederungsformen der Darstellung mit den Bedürfnissen der Zeit Vergils zusammen? — Um mit den äufseren Formen den Anfang zu machen, so bedarf ein rhetorisch gewöhntes, am Rhythmus der rednerischen Periode und an der Symmetrie rednerischer Darstellung gebildetes Volk für eine recitative Dichtung jedenfalls stärkerer Formen und

1) Einseitig logisch und allenfalls rhetorisch scheint mir der Zweck, welchen Kvičala, Neue Beiträge zur Erklärung der Aeneis S. 415 f. in der Allitteration auch eines Dichters erkennt.

Formenreize, als sie der homerische Hexameter und die verhältnismäfsig schlichte Erzählweise Homers bietet.[1]) Auch schon deshalb, weil für die Erben einer alten, ausgebildeten, ja überbildeten Kultur und einer realistischen Aufklärung, für die Kinder einer sittlich und politisch wilden, verworrenen Realwelt wohl ein kräftigerer Aufschwung nötig ist, wenn sie sich in eine ethische Schönheitswelt emporschwingen wollen.

Sodann aber geht auch die Art, wie Vergil die Götter und das Göttliche mit Menschlichem und Menschen komponiert, ebenfalls aus einem Bedürfnis für stimmungskräftigere Komposition hervor. Für Vergil und seine Zeit sind die Götter nicht selbstverständlich; im Gegenteil, infolge der Verstandesaufklärung sind sie real entweder ungewifs oder nicht vorhanden. Woraus man, mit einem seltsamen Mangel an psychologischem Verständnis für die Kunst und im Widerspruch mit der geschichtlichen und der persönlichen Erfahrung, den Schlufs gezogen hat: also seien Vergils Götter matte Allegorien oder aber mechanische Hilfsmittel einer konventionellen Epik. Bewiesen nämlich aus Vergils Darstellung selber hat das meines Wissens niemand. Nehmen wir dagegen an, was Geschichte und Erfahrung zeigen: es könne sich in einem Volke eben in einer Zeit der Entgötterung das Gemütsbedürfnis regen, die Welt wieder als göttlich zu empfinden, etwa weil die Entgötterung das Volksleben wie das Einzelleben hat verwüsten helfen, weil die feine Humanität gegenüber groben Thatsachen der Lebenserfahrung sich als zu schwächlich erwiesen oder gar sich bei vielen als grobe Bestialität offenbart hat, weil die menschliche Ohnmacht gegenüber dem Schicksal oder Zufall allzu kläglich gefühlt und die menschliche Erkenntnisschwäche gegenüber den Rätseln der Zukunft von Einzelnen wie von allem Volke gar zu schmählich ertappt worden ist, und endlich weil der Mensch nun einmal Götter haben mufs. Also

1) Verhältnismäfsig einfach ist Homer, aber nicht in dem Sinne einer 'naiven Volksdichtung', wie die sentimentale Phrase lautet. Mit welchem Affekt die Rhapsoden den Homer zu Zeiten vortrugen und die Hörer ihn aufnahmen, zeigt der unter Platos Namen überlieferte Ion.

dies angenommen und ferner angenommen, ein solches neuerwachendes Gemütsbedürfnis befriedige sich ganz naturgemäfs auch ästhetisch an empfindungsvollen Anschauungsbildern göttlichen Lebens und Wirkens, so ergiebt sich: in solcher Zeit müssen die dichterischen Bilder göttlichen Lebens im Gefühlskontrast zur Ohnmacht und Blindheit der Menschen stehen. Und angenommen endlich, was schwer abzuweisen ist, das römische Volk des augusteischen Zeitalters könne die vorhin genannten Erfahrungen an sich reichlich gemacht haben und könne also auch Gemütsbedürfnisse der genannten Art gehabt haben: — dann ist Vergils Art, das Göttliche mit dem Menschlichen zu komponieren, weder matt allegorisch noch mechanisch technisch, sondern zeitgemäfs und, sofern die Bilder schön sind, echt poetisch.

Auch die Nymphenbucht z. B. ist ein Bild des Göttlichen. Die Schilderung ist, wie gezeigt worden, sehr kunstreich geformt, und die Kunstformen dienen dem Empfindungsausdruck. Auch Homer giebt uns das Bild einer Bucht, und die äufseren Züge des homerischen Bildes kehren bei Vergil zum Teil wieder; aber die Wirkungen der beiden Bilder sind verschiedene, weil die ästhetischen Zwecke der beiden Dichter verschiedene sind. Homer giebt nämlich sein Bild im Zusammenhang mit der wundersamen Seefahrt eines so wunderbaren Seevolkes, wie die Phäaken waren. Das Land, wo die Bucht sich befindet, liegt ihm in märchenhafter Ferne der See.[1]) Der Held der Meerabenteuer schläft, ebenfalls in wundersamer Art. Er, der Kluge, er, der seine Insel so lieb hat, dafs er Ogygia und Scheria darüber verschmäht, soll nachher die wohlbekannte und so leicht erkennbare Umgebung der Bucht nicht erkennen, wieder durch ein Wunder. In diesem Zusammenhang befriedigt Homer die Phantasie durch das schöne Bild eines besonders vollkommenen und ideal charakteristischen Seehafens an einer einsamen Küste.[2]) Anders

1) Dafs das homerische Ithaka nicht dem wirklichen entspreche, hat Hercher in den homerischen Aufsätzen gezeigt.

2) Die ähnliche Lästrygonenbucht Od. X 87 ff. hat wieder einen andern Zweck: die Bucht verlockt durch ihre Sicherheit die Genossen, ihre Schiffe im Innern anzulegen und nahe bei einander anzubinden,

das vergilische Bild. Vergil hat eben die Ohnmacht und Erschöpfung seiner Helden noch einmal in Erinnerung gebracht, nachher erzählt er, wie elend die Reste der Flotte und wie gebrochen die Männer gewesen seien: sein Bild führt die Vorstellung von Ruh und Stille, von göttlichem Frieden in der Wildnis kräftig steigernd durch, es befriedigt die Empfindung durch den Kontrast zwischen göttlichem Naturfrieden und menschlichem Elend. Wie zeitgemäfs aber gerade ein solches Bild war, zeigen die idyllischen Bilder Vergils aus dem Hirten- und Bauernleben; auch die Lyrik des Horaz bezeugt der damaligen Zeit das Bedürfnis und die Fähigkeit, aus der Not und Verworrenheit eines überlebten Kulturlebens heraus Bilder einer noch von Göttern erfüllten Wildnis mit ursprünglicherem Leben zu schaffen.

Warum führt uns aber Vergil in so wohlbemessener Komposition eine allmähliche Erhebung der schwächeren Trojaner aus völliger Lebens- und Thatenmüdigkeit zu sinnlichem Behagen und zu einer elementar sittlichen Teilnahme vor? warum wiederum führt er uns den Aeneas vor, wie derselbe von der Höhe selbstverleugnender Arbeit und Sorge für andre und für die Zukunft herabsinkt zu mühsam verhehlter Verzweiflung an der Zukunft und am letzten Zwecke jener Arbeit? warum diese beiden psychologischen Entwicklungen? warum der Kontrast zwischen beiden? Man vergleiche die Lyrik des Horaz und achte darin auf die zu Grunde liegenden Zeitstimmungen, und man wird finden, wie in den dreifsiger und zwanziger Jahren, in Jahren also, wo die Aeneide Vergils sich vorbereitete und entstand, die Stimmungen und Empfindungen der Römer überhaupt auf der nämlichen Stufenleiter sich auf und nieder bewegt haben. Wir finden da als Nachwirkung der wilden Bürgerkriege und der Barbarennöte, unter dem Druck von materieller Not das dumpf

---

und hilft nachher den Lästrygonen die sämtlichen Schiffe vernichten, weil diese auf engem Raum zusammengedrängt stehen, der Ausgang nur schmal ist und von den Felsen ringsum die Riesen ihre Steine herabschleudern können. Der vollkommene Hafen dient also hier der Idee der wundersamen Gefahren und Tücken des fernen, wilden Menschenfänger- und Menschenfresserlandes.

sinnliche Gefühl der Erschöpfung und Niedergeschlagenheit und als Gegenwirkung das sinnliche Verlangen nach augenblicklichem Lebensgenufs, die Verzweiflung an jeder Zukunft von Rom und Land und Reich und dagegen wieder einen pathetisch idealen Glauben an eine schönere Zukunft des Volkes. Noch in den zwanziger Jahren, wo die grofse Masse des Volkes wieder zu Ruh und Behagen sich erheben konnte, mochten wiederum manche edlere Naturen, da die gröfste Anspannung ihrer idealen Kräfte vorüber war, angesichts eben dieser blofs leidlichen Wirklichkeit abwärts sinken zu schmerzlicher Entsagung.[1])

Menschen solcher Zeiten interessiert manches hübsche epische Detail wenig. Was mochte sich wohl ein Zuhörer, welcher in den Bürgerkriegen mehr erlebt hatte als 'fröhlichen' Krieg oder auch Jagdstrapazen, um Dinge kümmern wie z. B. die waidmännische Art, einen Hirsch auf dem Rücken heimzutragen? Was konnte überhaupt die blofse Phantasieschönheit körperlicher Gestalt, leiblicher Kraft, ritterlicher Waffen und Waffenführung in Zeiten wirken, in welchen grofse Kräftemassen unter kluger, einheitlicher Leitung immerhin das Meiste leisteten? Und war es nicht ebenso unnatürlich, Idealbilder der persönlichen Tapferkeit oder der persönlichen Klugheit des einzelnen Mannes solchen Leuten vorzuführen, welche persönlich sehr verständig und sehr tapfer waren, aber gewohnt waren, ihr Lebensideal nicht im Individualismus, sondern in der staatlichen Gemeinschaft zu finden? hatten sie doch zudem erfahren, wie alle individuellen Kräfte ohnmächtig waren und samt ihren individuellen Zielen untergingen, und wie nur die Nation als Ganzes aus dem Sturme gerettet hervorging unter der Führung eines Mannes, welcher durch Abkunft und durch göttliche Berufung zum Retter der Nation und ihrer Weltherrschaft bestimmt schien!

Wenn aber die Phantasieschönheit die einzig echte epische Schönheit ist? dann ist doch die vergilische Schönheit, z. B. in unserer Erzählung, wie die Trojaner in Libyen landeten

---

1) Den Nachweis dieser Empfindungen im Horaz habe ich in den 'Horazstudien' zu geben gesucht.

und lagerten, eine unecht epische Schönheit? — Das römische Volk ist nicht das griechische, die vergilische Zeit nicht die homerische; was entstanden war, um die ästhetischen Bedürfnisse des griechischen Volkes in homerischer Zeit zu befriedigen, war nicht ohne weiteres dem gleich, was für die Römer Vergils episch schön war. Jener Satz von der allein wahren Phantasieschönheit des sogenannten Volksepos Homers ist erstens für Homer selber falsch: man vermischt dabei regelmäfsig das Phantasieschöne mehr oder weniger mit dem plastisch Schönen, während Homers Schönheit durchaus nicht plastisch ist und sein will, auch nicht in der Begrenzung des Begriffes, in welcher auch Lessing und Fr. Vischer noch den Homer plastisch sein lassen.[1]) Sodann steht jener Satz in solchen Lehren der Ästhetik, welche Völkern, Zeiten und Individuen ihre ästhetischen Bedürfnisse nach einer einseitig aufgestellten Kategorientafel vorschreiben, statt die Bedürfnisse der Individuen, Völker und Zeiten zu beobachten, jedem das Seine zu lassen und daraus das Allgemeine heraus zu finden. Drittens hat jener Satz folgerichtig zu der Absurdität geführt, dafs man erst sämtliche Epen aufser Homer um Homers willen für unechte Epik erklärt hat und nun, da die vermeintlich allein echte Epik sich im Homer selber nicht in vorschriftsmäfsiger Reinheit findet, wieder Stück um Stück den Homer für unecht erklärt. Also des genannten Satzes wegen wollen wir uns nicht abhalten lassen, Vergils Epik erst an ihr selber zu beobachten und sie aus ihr selber und aus ihrer Zeit und ihrer Nationalität zu erklären. Wir beobachten also, dafs an unserer Stelle, wie an andern, das Interesse des Dichters auf die rhythmische Bewegung von Stimmungs- und Leidenschaftsvorgängen gerichtet ist: die realen Bewegungen in der Zeit Vergils und der Charakter des römischen Volkes lassen das als natürlich erscheinen. Wir beobachten, wie jene Stimmungs- und Leidenschaftsvorgänge sozusagen rückläufige Bewegungen in einer Gesamtbewegung psychologischer Art sind, nämlich in dem

1) Vgl. die nachstehenden Untersuchungen über Vergils Laocoon und den Schild des Aeneas.

Streben der Trojaner nach einem nationalen Zukunftsziele: wir wissen, dafs im politischen, religiösen und litterarischen Leben der Zeit Vergils eine gleichartige, bald vor- bald rückläufige Bewegung in der Richtung nationaler Einheit und Herrschaft stattfand.

Mir scheint nach alle dem die vergilische Erzählung, wie die Trojaner des Aeneas in der libyschen Bucht landeten, von eigenartiger Schönheit und charakteristisch für eine berechtigte epische Kunst einer nachhomerischen Zeit.

Laocoon.

Aen. II 199—234.

Die Erzählung Vergils von Laocoons Untergang ist viel gepriesen und viel getadelt worden. Die Arbeit einer genauen Erklärung dessen, was Vergil wirklich giebt, und einer philologisch begründeten Würdigung der Kompositionsform und des Kompositionszweckes ist noch nicht gethan.

I.

Einzelerklärung.

Laocoon hatte, das Verderben mit weissagendem Geiste ahnend, seine Mitbürger vor dem hölzernen Rofs gewarnt und kraftvoll seinen Speer in die Brust des Rosses geschleudert, dafs alle die hohlen Wölbungen erdröhnten. Da wäre die List entdeckt worden und Stadt und Königsburg erhalten geblieben, wäre nicht der Schicksalswille der Götter und die Erkenntnis der Menschen unglücklich für Troja gewesen. Denn da wurde eben schon Sinon herbeigeführt: durch dessen meineidige Hinterlist und heuchlerische Thränen liefsen die Männer sich fangen, welche keine ungestüme Tapferkeit und keine Heldenstärke, keine Länge der Zeit und keine Zahl der Streiter bezwungen hatte. Und fangen liefsen sie sich durch den vertrauenden Glauben, dafs das hölzerne Rofs ein heiliger Schicksalshort sei und dafs Troja nicht blofs bestehen bleiben, sondern sogar einst die Nachkommen der Achäer in deren eigenem Lande vernichten werde, falls die Trojaner das Rofs mit eigenen Händen auf die Burg brächten.

Soweit sind also die Trojaner durch Menschenlist und -lüge schon jetzt gebracht: sie werden das Rofs auf die

Burg bringen, um Troja zu retten, und werden Troja verderben. In diesem Augenblick nun wird den Unglücklichen etwas Anderes, Mächtigeres und viel Furchtbareres plötzlich vor die Augen gestellt und bringt die arglosen, ahnungslosen Herzen in Aufruhr und Verwirrung.

Vorher hat das ungeheure Rofs die Trojaner mit Furcht erfüllt: die Ungewifsheit und der Streit darüber, was es bedeute, was es in sich berge, die verwegene That Laocoons, zuletzt die feierliche Enthüllung aus dem Munde Sinons, dafs an diesem Rosse Erhaltung oder Vernichtung Trojas hange — das ist es gewesen, was bis jetzt schon die Trojaner in Aufregung versetzte. In dieser Stimmung wirkt nun die plötzliche Erscheinung der Schlangen und Laocoons Tod erst recht besinnungraubend. Die Erscheinung, heifst es, wird ihnen 'entgegengeworfen': das Werfen bedeutet die Schnelligkeit und Plötzlichkeit; 'entgegen' heifst 'gerade vor die Augen', so, dafs sie vor der Erscheinung nichts Anderes sehen und denken können.[1]) 'Die Erscheinung bringt ihre ahnungslose Brust in Aufruhr', das bedeutet nach lateinischer Art entweder: infolge des augenblicklichen Aufruhrs seien sie ahnungslos, unfähig vorauszusehen (improvida wäre also proleptisch gebraucht), oder: das trojanische Volk sei überhaupt arglos solchen Dingen gegenüber oder überhaupt nach Menschenart kurzsichtig für die Zukunft, und in dieser Arglosigkeit gerate es über die Schlangen in Verwirrung, oder endlich: die Erscheinung der Schlangen, die plötzlich vor ihre Sinne tritt, mache sie unfähig weiter in die Ferne zu sehen und bringe sie dadurch oder so oder dabei in Aufruhr oder Verwirrung. Je nach Betonung und Vortrag sind verschiedene Auffassungen, auch noch Modifikationen der drei

1) Vgl. V 522, wo auch die plötzliche Erscheinung des brennenden Pfeils die Augen der Zuschauer so bannt, dafs sie nur an dem Wunder hangen und die Gedanken einen Augenblick stocken (haesere animis 529). Ähnlich bedeutet VI 64 'di quibus obstitit Ilium': 'Götter, denen Ilium bisher vor den Augen gestanden hat, die Gedanken des Erbarmens mit den Aeneaden hindernd.' Ebenso stehen die Göttergebote so vor Aeneas' Ohren, dafs er die Bitten gar nicht richtig hört, IV 440. Vergil braucht also 'ob' in anschaulichster Bedeutung.

genannten möglich. Am meisten vergilisch würde mir die mittlere dieser drei Erklärungen scheinen, mit der resignierten Erinnerung an allgemein menschliche Schwäche:[1]) jedenfalls, was die Trojaner vorauszusehen oder zu ahnen unfähig sind, das ist der Sinn der Schlangenerscheinung, die eigentliche Absicht derer, welche dem Laocoon den Tod senden.

„Laocoon, dem Neptunus durch das Los als Priester erwählt, schlachtete am ständigen Festaltar eben einen riesigen Stier." Das Los, das den Laocoon zum Priester gemacht hat, ist nach römischem Sinn kein zufälliges: im Lose liegt die Fügung der Götter. Gerade Neptuns Priester ist er geworden: Neptunus ist einer der Erbauer und Schirmgötter Trojas gewesen, jetzt einer seiner gewaltigsten Zerstörer, er reifst während der Mordnacht nachher die Quadern der Stadt- oder Burgmauer auseinander; gerade aus seinem Elemente, dem Meere, kommen die Schlangen, die seinen Priester vernichten. Dafs Laocoon in heiliger Eigenschaft, an heiliger Stätte, in heiliger Thätigkeit ist, tritt stark hervor; die aufserordentliche Gröfse des Opfertiers läfst, nach der naiven Auffassung des Gröfsenverhältnisses zwischen der göttlichen Wohlthat und der menschlichen Opfergabe, die freudige Dankbarkeit der Trojaner empfinden, freilich im geahnten Widerspruch mit der entsetzlichen Art, wie die Götter den Dank annehmen.

„Laocoon schlachtete eben den Stier: siehe da aber das Paar, das von Tenedos her mitten über die stille Höhe des Meeres kommt (ein Schauer überläuft mich noch beim Berichte) in riesenhaften Windungen, die Schlangen!" — Das 'siehe da aber' weist auf die relative Handlung 'er schlachtete' zurück und bezeichnet, dafs während die eine Handlung eben oder noch geschah, anderseits plötzlich eine andere eintrat oder wahrgenommen wurde, welche in irgend einer Weise zur ersten im Gegensatz oder Widerspruch stand.[2]) —

1) In diesem Sinne pafst am besten auch die mehrfach angeführte Parallelstelle Cic. p. Lig. 6, 17.

2) II 318 steht die Begegnung mit Panthus und ihre Wirkung auf Aeneas im Gegensatz zu dem ersten Gefühl und Gedanken des Helden, noch für Vaterstadt und Burg zu kämpfen und zu fallen; der

Das Wort 'die beiden, das Paar' folgt unmittelbar hinter 'siehe da aber', wie bekanntlich dem ausrufenden 'siehe da' gern sofort ein Nominativus folgt; zugleich ist das adjektivische 'die beiden' von dem Substantivum 'die Schlangen' fast durch zwei ganze Verse und zudem durch einen parenthetisch selbständigen Satz getrennt. So wirken die Worte 'siehe da aber das Paar' wie ein selbständiger Ausruf auf die Einbildungskraft. Der Erzähler wie der Augenzeuge sieht erst nur zwei gleichartige Wesen auftauchen (ecce gemini); dann folgt die Vorstellung der Richtung, in welcher er die Wesen erblickt, oder des Hintergrundes, aus dem sie hervorkommen und sichtbar werden (a Tenedo), und die Vorstellung des Raumes rechts und links oder der Seitengründe für die Erscheinung, sowie des Raumes zwischen Erscheinung und Betrachter, also des Vordergrundes (tranquilla per alta). Dafs das Meer, so weit man es sieht, bis hinauf auf die Höhe, noch ruhig und friedlich daliegt, steht im Kontrast zu der Furchtbarkeit der Schlangen, die sich sogleich auch in der Aufregung der Gewässer kund thut. Nun erst kommt dem lebhaft anschauenden Erzähler die bestimmtere Vorstellung der beiden Wesen dort draufsen, aber eben diese bestimmtere Vorstellung erfüllt ihn noch jetzt beim Erzählen mit Schauer, noch bevor er sie ausspricht; darum tritt der parenthetische Satz 'mich schauert noch, indem ichs berichte' vor die Worte 'mit unermefslichen Windungen, die Schlangen'. Ich würde dabei diese 'unermefslichen Windungen' grammatisch als adverbiale Bestimmung mit dem vorschwebenden Verbum 'sie kommen' verbinden; vor das Substantivum 'angues' ist die adverbiale Bestimmung gestellt, weil eben an diesen Windungen als charakteristischem Merkmal der Schlangenbewegung der Charakter der beiden Wesen als der von Schlangen und zwar von umschlingenden, würgenden (angues) erkannt wird; und die Kreise oder Windungen würde ich als

zweite Gedanke ist, im Rachekampf zu sterben. VI 255 führt ecce autem nicht blofs die Anzeichen vom Nahen Hecates ein, sondern auch den plötzlichen Ruf der Prophetin und den raschen Eintritt in die Unterwelt, alles im Gegensatz zu den lange schon vorbereitenden Opfern.

Form der Bewegung, nicht als Gestalt des Leibes verstehen, weil die Leibesgestalt erst nachher geschildert wird und aus der Ferne die Art der Bewegung früher aufgefafst wird, als die durch die Bewegung hervorgebrachte Körpergestaltung. Als wäre der Erzähler in diesem Augenblicke noch Augenzeuge der Scene und sähe aufgeregt der Entwicklung des Vorgangs zu, so folgen sich, sozusagen in abgebrochenem Vortrag, Begriff um Begriff oder Anschauung um Anschauung. Ein eigentliches Verbum im Satze fehlt: gerade für den lebhaften Ausruf des Schreckens pafst das; beim lateinischen Ausruf 'sieh da!' bleibt ja der Nominativus gern ohne Verbum. Ich möchte nämlich nicht den nachfolgenden Verbalausdruck 'sie legen sich aufs Wellenmeer' schon hieher zu unserem Gedanken ziehen. Man würde ja dann die adverbialen Ausdrücke 'von Tenedos her' und 'durch das stille hohe Meer' auch mit diesem Verbum 'sie legen sich darauf' verbinden. Das wäre aber eine seltsame Verbindung. Man sieht doch die Schlangen nicht von Tenedos her auf die Flut sich auflegen, sondern nur von Tenedos her kommen; die Art, wie sie kommen, wird dann bezeichnet als ein kräftiges, wuchtiges Sichruhenlassen, Sichaufstützen oder Sichauflegen oder -niederwerfen auf die bewegte Flut. Die Schlangen können auch nicht wohl in einem Augenblick mitten durch das stille, friedliche hohe Meer sich auf das wellenschlagende Meer legen; die bewegte Flut ist eine neue, besser erst im neuen Satze folgende Vorstellung. Man denkt sich Tenedos in der Ferne, man stellt sich das Meer vom Strande hier bis dort hinauf nach Tenedos ruhig und still liegend vor: dort in der Richtung von Tenedos her, inmitten des stillen Meeres sieht man die zwei Gestalten kommen, Gestalten riesenhaft gewundener Art, man erkennt Schlangen. Und nun erst vermag man die besondere Art ihrer Bewegung und Wirkung und Ziel der Bewegung zu beobachten.[1])

„Mit Wucht legen sie sich auf die wellenschlagende Flut und völlig gleicher Weise richten sie ihren Lauf dem

1) So interpungiert auch hinter 'angues' neuerdings die Brosinsche Ausgabe. Unrichtig ist, dafs Brosin und Andere gemini und angues im Deutschen zu einem Ausdruck verbinden wollen.

Gestade zu.“ Die Verba stehen an Anfang und Ende des Verses: die Thätigkeit ist hier das Betonte (vorher konnte das Verbum scheinbar fehlen, weil der Eindruck des ersten Auftauchens der Gestalten mit ecce bezeichnet war). Das wuchtige Sichauflegen, das auch von kräftig Rudernden ausgesagt wird, ist für die Art der Schwimmbewegung bezeichnend.[1]) Unter der Schwimmbewegung, vor dem Andringen der riesigen Leiber wird das bisher ruhige Meer erst zur wellenschlagenden Flut; diese ist sozusagen proleptisch so genannt. Flut und Gestade bilden eine Art Gegensatz: die Flut ist das Hindernis auf dem Wege, gegen das sie ankämpfen; das Gestade ist das Ziel. Der Begriff völliger Gleichmäfsigkeit ist wohl nach poetischer Art zu beiden Satzgliedern zu denken: wie die Gestalten gleich beim ersten Anblick als ein zusammen gehöriges Paar erscheinen, so ist die kämpfende Bewegung eine sozusagen paarmäfsige und so auch die Richtung des Paares — wundersam genug für den Zuschauer! Übrigens ist dieser Vers, wenn wir ihn auch durch eine Interpunktion, etwa Doppelpunkt, von den beiden vorangehenden grammatisch trennen, doch logisch eng mit denselben verbunden: er ergänzt das allgemeine Bild der Erscheinung durch den Zug der Schwimmbewegung.

Wenn zuletzt die Bewegungsthätigkeit hervortrat, so treten im Folgenden die Substantiva hervor, welche einzelne Körperteile bezeichnen: „ihre Brust steht inmitten der Fluten aufrecht empor und ihre Kämme, blutrot, ragen über die Wellen hinauf: ihr übriger Teil streift über die See hinten weg und windet in Bogen den unermefslich sich daher wälzenden langen Rücken.“ Das Wort ‘Brust’ ist sogar vor das Relativum an den Vers- und Satzanfang gestellt, die ‘Kämme’ haben die betonte Stelle am Versende, und die Vorstellung von ihnen wird durch das nachdrücklich an der

1) Es ist episch richtiger, dafs das Verbum eine besondere Vorstellung eben der Thätigkeit hervorrufe, als dafs es hier, wie Thiel will, nur die Körperlänge oder, wie Forbiger, die Gröfse und Schwere der Schlangen anschaulich mache. Sogar Eigenschaftsworte bei Substantiven dienen episch der Veranschaulichung der Begebenheit, des Vorgangs.

Spitze des nächsten Verses stehende Beiwort 'die blutroten' noch einmal eingeprägt; der 'übrige Teil' hat Gegensatzbetonung und steht am Satzanfang, auch nimmt das nachher am Versanfang stehende, betonte 'pone' die Vorstellung eben dieses anderen, hinteren Teiles noch einmal auf, und der 'Rücken' steht am Vers- und Satzschlufs. Vorher war das Allgemeinbild der Erscheinung und ihrer Bewegung gegeben: hier wird die Art und Weise, wie die Ungeheuer nach ihren einzelnen Teilen erscheinen, während sie sich dem Gestade zu bewegen, insbesondere ausgeführt. Es findet also kein Fortschritt der Haupthandlung statt, die Verba bezeichnen nur Zustände während der schon im Vorigen bezeichneten Handlung. Dazu pafst die Anknüpfung mit einem ganz tonlos nachgestellten Relativum recht wohl. — Im Einzelnen wird der gerade aufgerichtete Vorderleib, von welchem der Zuschauer am Lande die 'Brustseite' sieht, noch anschaulicher und charakteristischer dadurch, dafs er 'inmitten der flutenden Wasser' aufragt: in der Umgebung des Aufgeregten, Hin- und Herschwankenden hat jene Haltung den Charakter des Festen, Sicheren, einer unheimlichen Unbeugsamkeit. Ebenso unheimlich ist das Bild, wie die blutroten Kämme noch hoch über die Wellenspitzen aufragen; wenn vorher das Wasser als das Fliefsende und Schwankende bezeichnet war (fluctus), so ist es hier als das aus der Fläche Heraus- oder Aufquellende bezeichnet (undas). Es ist dabei an die Wellen gedacht, welche infolge der mächtigen Schwimmbewegung vor den Ungeheuern her sich erheben und also zwischen ihnen und den Zuschauern aufsteigen.

Die Erscheinung des hintern Teils bildet einen doppelten Gegensatz zu der des vorderen: während der vordere über die Wellen des Vordergrundes hoch aufragt, streift der hintere Teil die Fläche des ferneren Meeres im Hintergrunde (pontum),[1]) und während jener starr und steif aufgerichtet ist, macht dieser Bogen. Diese Bogen können, nach der gewöhnlichen Schwimmart der Wasserschlangen und der gewöhn-

1) 'pontus' und 'πόντος' bedeuten doch wohl das breite, vergleichsweise flachere Meer draufsen gegenüber der Brandung und der Verengung am Gestade; vgl. Hom. Il. IV 424 f. Od. IX 486 (vgl. 542).

licheren Bewegungsart aller Schlangen, horizontal gedacht sein; eine gewaltigere, wunderbarere Erscheinung freilich würde es geben, wenn man sich die Bogen dieser Götterschlangen auch auf dem Wasser vertikal vorstellte wie etwa die der Gigantenschlangen: es hätte das auch etwas Aggressiveres sozusagen. Zu entscheiden vermag ich nicht. Gerade der Gegensatz des Hinterteiles zum Vorderteil (der Gegensatz wird durch die chiastische Stellung von 'pectora' und 'terga' sozusagen sinnlich verdeutlicht), läfst die flache, horizontale Lage einem eher vorschweben als die vertikale; auch scheint das Verbum 'legere' im Gegensatze zum voranstehenden Verbum 'superare' eben die Berührung der Seefläche hervorheben zu sollen, und dazu pafst die Vorstellung flach aufliegender, stetig berührender Bogen ungezwungener als die Vorstellung blofs stellenweise aufsetzender Vertikalbogen; 'sinuare' pafst zu beiden Vorstellungen.[1]) — Der 'übrige Teil', welcher den

1) Vertikale Bogen nehmen Weidner und Brosin an. Deutlich als horizontale Bogen sind die Windungen einer sonst ebenfalls sagenhaft geschilderten Schlange, eines sogenannten 'Drachen' bezeichnet im Culex 167: 'squamosos late torquebat motibus orbes.' Die 'immensi orbes' an unserer Stelle, V. 204, bezog ich oben auf die Bewegungsart; natürlich kann 'orbis' ebenso gut von horizontaler als von vertikaler Bewegungsart gesagt sein; vgl. aufser der Culexstelle Aen. V 584. XII 481 u. a. — 'legere' wird erklärt mit 'Stück um Stück, Punkt um Punkt aufnehmen'; daher wird es vom genauen Zurücklegen und Durchmessen einer gewissermafsen vorgezeichneten Weglinie gebraucht, im Gegensatz zu einer freieren Bewegung; so von Vergil z. B. IX 393, wo Nisus die Fufsspuren sorgfältig rückwärts verfolgt; XII 481, wo Aeneas den verschlungenen Windungen des ausweichenden Gegners unablässig folgt; III 127. 292. 706 von der Verfolgung einer Route, welche durch eine Reihe von Inseln oder von Klippen oder durch eine Küste vor einem her bezeichnet ist, im Gegensatz zu einer willkürlicheren, freieren Umfahrt (fälschlich hat man etwa an solchen Stellen gerade 'mit aufsen herumfahren' übersetzt); Georg. II 44 metaphorisch 'dem Saum des vorspringenden Gestades entlang fahren' im Sinne von 'an den durch die Wirklichkeit dargebotenen Stoff sich halten' im Gegensatz zu freier Erdichtung und kühnen, weiten Abschweifungen (carmen fictum, ambages, longa exorsa). Ahnlich wie an unserer Laocoonstelle scheint 'legere' in einer Art Gegensatz zu 'superare' zu stehen Eclog. VIII 7: 'entweder steigt Pollio jetzt kühn und frei über die Felsenhöhen des mächtigen Timavus, oder er folgt der vorgezeichneten Saumlinie der

Rücken in Bogen windet, ist nicht dasselbe wie dieser Rücken, weil ja grammatisch der Rücken als Objekt für die Thätigkeit des übrigen Teils erscheint. Der übrige Teil ist vielmehr der Körper von der Brust an bis zur Schwanzspitze und zwar Bauch- und Rückenseite. Dieser Körper verfolgt in seiner Bewegung die Linie der flacheren See, zugleich macht er Windungen auf dieser Fläche; die Windungen sieht aber der Zuschauer von oben, von der Rückenseite: darum sagt der Erzähler, der Körper oder Leib winde den Rücken. Der Rücken heifst der unermefsliche, und zwar, da die Worte gestellt sind 'immensa volumine terga', erscheint gerade durch die Wälzung oder in derselben der Rücken unermefslich. Es ist wohl mit dem Singularis 'volumine' die einzelne Wälzbewegung gemeint, die durch den ganzen Hinterleib gleichzeitig durchgeht: bei jeder Bewegung dieser Art erscheint der Rücken, vom Gestade aus gesehn, in seiner ganzen riesigen Länge gewunden oder in seinen Windungen unermefslich lang.

„Jetzt auf einmal rauscht es laut von schäumender Brandung: und da waren sie auch schon mitten im grünen Gefilde, indem sie, die glühenden Augen mit Blut und Feuer erfüllt, den zischenden Rachen mit zitternden Zungen leckten." — Hier tritt das erste Verbum (fit sonitus) wieder asyndetisch an die Spitze des Satzes; es scheint also, als folge nach der parenthetischen Schilderung nun wieder ein Fortschritt der Haupthandlung; auch durch die Allitteration 'sonitus spumante salo' kann der Eindruck von etwas auf einmal Auftretendem und den Affekt neu Erregendem verstärkt werden. Also nicht das Rauschen des Wassers, das etwa die vorher geschilderte Schwimmbewegung immer schon begleitete, wäre gemeint, sondern die Brandung, welche eben jetzt erst hinter

illyrischen Meeresfläche.' Nach allem scheint mir in unserm Ausdrucke 'pontum legere' das Objekt die sozusagen vorgezeichnete Linie der Bewegung im Gegensatz zu freieren Bewegungsrichtungen ausdrücken zu müssen, und das hat anders keinen klaren Sinn, als wenn eben der Leib in der Fläche des Meeres sich bewegt, während Kopf und Brust hoch und frei über Wellen und Flut aufragen. 'pontus' selber kann das Meer als Fläche, Breite bezeichnen wie 'aequor' in der zuletzt angeführten Eclogenstelle; vgl. Anm. S. 63.

den Ungeheuern her oder unmittelbar vor ihnen ans Gestade schlägt.[1]) Der ganze Vorgang geht so schnell vor sich, daſs, als das erste Rauschen vernommen wird, die Tiere auch schon am Ufer sind: den Augenblick vorher sah man sie noch weit draufsen, ohne daſs man sie hörte; wenigstens drängte sich die Vorstellung des Hörbaren nicht auf.

Die Schnelligkeit des Fortschritts wird auch durch die enge Verbindung 'und nun waren sie auch schon ...' bezeichnet. Das Land wird als Pflugland bezeichnet (arva), wohl im Gegensatze zum wüsten, wilden Element der Meerdrachen, dem Meere,[2]) und zum wilden Wesen der Tiere selber; durch die Vorstellung, daſs die Schlangen, ehe man sichs versieht, nicht etwa bloſs an einem sandigen oder felsigen Gestade, sondern mitten im Gebiet der menschlichen Kultur angelangt sind, tritt wiederum der Zug der Schnelligkeit hervor.[3]) Vielleicht soll beim Vortrag die Wendung 'und nun waren sie auch schon mitten im fruchtbaren Gefild' eine Art entsprechendes Glied sein zu der kurz vorher gebrauchten Wendung 'sie richten ihren Lauf dem Gestade zu'; die Versausgänge (ad littora tendunt — iamque arva tenebant) können wohl an einander anklingen, auch über die dazwischen stehenden Verse weg, weil diese als Einschaltung gesprochen werden. — Zu beachten ist der Wechsel der Zeitform: bisher hatten wir für die Haupterzählung das erzählende Präsens, noch zuletzt war das Anrauschen der Brandung lebhaft vergegenwärtigt: 'jetzt rauscht es ...', und nun wird gerade der Erfolg des neuen Fortschritts im Imperfektum mitgeteilt: 'und nun waren sie auch schon'. Es kann nicht ein relatives Imperfektum sein, welches etwa auf die folgende Handlung 'da stieben wir auseinander' vorbereitete, schon deshalb nicht, weil sonst gerade diese Haupt-

1) Man erklärt 'salum' fälschlich für 'hohe, offene See'; es ist doch wohl das aufspringende Wasser, wie es gerade am Gestade oder zwischen Klippen und Dünen vorkommt; zwischen Dünen und Klippen z. B. Aen. I 537.

2) Homer braucht ἔργα auch vom waldigen und felsigen Teil Ithakas, im Gegensatz zum Meer, Od. XIV 344.

3) Vgl. Servius.

thatsache, dafs die Tiere aufs Land kommen, gar nicht in selbständiger Weise, wie wir verlangen müssen, erwähnt sein würde; sodann auch darum nicht, weil die nachfolgende Handlung 'wir stieben auseinander' gar nicht eine so wichtige und überraschende ist, dafs sie durch einen solchen relativen Gedanken vorzubereiten wäre; und drittens ist nachher jenes 'wir stieben auseinander' in engerer Parallele mit dem weiterfolgenden Gedanken von dem sicheren Ziel der Schlangen zu verbinden: zu diesem letzten Gedanken pafst aber jener Imperfektsatz erst recht nicht als Vordersatz. Ich glaube, das Imperfektum 'und nun waren sie auch schon mitten in dem bebauten Lande' sei hier, inmitten der erzählenden Präsentia, vom Dichter gewählt im nämlichen Gefühl für die wunderbare Schnelligkeit des Vorgangs, aus welchem die ganze Darstellung gerade an dieser Stelle hervorgegangen ist. Das erzählende Präsens würde sozusagen aoristisch das Eintreten des Erfolges bezeichnen; der Dichter hat aber die lebhaftere Vorstellung, dafs in dem Augenblick, wo das Rauschen eintrat, das Erreichen des bebauten Landes bereits vollendeter Zustand war und erst als solcher sich den Zuschauern präsentierte, nicht schon beim Eintreten. Also ohne dafs man die Schlangen erst aus dem Meere ans Land übergehen sah, sah man sie schon im Besitz des Landes und sah sie schon ihre Rachen in nächster Nähe lecken.[1])

In der Darstellung, wie man die Schlangen mit glühenden Augen den Rachen lecken sah, tritt das Zeitwort gegen vorhin wieder mehr zurück. Im vorigen Verse hatten die Verba die betonten Stellen an Anfang und Ende des Verses: wie es auf einmal rauschte, und wie sie da nun schon das Land erreicht hatten, das waren Hauptbegriffe. Nun soll aber (ähnlich wie vorhin durch den parenthetischen Relativsatz die besondere Art der Schlangenerscheinung draufsen im Meer ausgeführt wurde) auch die Art geschildert werden, wie die Schlangen am Lande dem Zuschauer erscheinen. Daher sind

1) Ähnlich hängt I 695 'iamque ibat' mit der vorher im Präsens dargestellten Handlung der Venus zusammen, es beginnt nicht eine neue Handlung. Die Tempora sind ähnlich II 757 ff. vgl. Fleckeisens Jahrb. 1882 S. 850.

hier die attributiven und adverbialen Bestimmungen gehäuft und auch an die Tonstellen gebracht. Dabei giebt der erste Vers in Partizipialkonstruktion den Eindruck für das Auge, der zweite mehr den fürs Ohr: das Auge sieht nun auf einmal schon deutlich, wie die Augen der Schlangen glühendrot leuchten (ardentis) und von innen mit Blut und lebendiger Glut erfüllt sind;[1]) das Ohr hört schon deutlich das Zischen, und man meint das Vibrieren der Schlangenzungen und das gierige Lecken und Schlecken, das man mit dem Auge sieht, mit dem Ohre zu hören.[2]) Der Vortrag kann diesen Unterschied deutlich genug machen.

„Auseinander fahren wir, von dem Anblick schreckensbleich: sie, in sicherem, unentwegtem Zuge, nehmen Laocoon zum Ziel." — Zwischen dem Verhalten der Zuschauer und dem der Schlangen besteht ein Gegensatz, genauer zwischen dem Verhalten der Schlangen, welches die Zuschauer voraussetzen (nämlich dafs die Schlangen sich auf den ersten besten oder auf jeden von ihnen stürzen würden), und dem thatsächlichen Verhalten der Tiere, welche eine von vornherein bestimmte, unabänderliche Richtung beibehalten. Es ist also nicht etwa ein Gegensatz zwischen Zuschauern und Schlangen als solchen: da müfsten die Zuschauer durch ein betontes Fürwort bezeichnet und entgegengesetzt sein. Es ist auch nicht an einen Gegensatz zwischen Zuschauern und Laocoon von vornherein gedacht, sondern zuerst sind die Trojaner überhaupt, mit dem erzählenden Aeneas zusammen, als ein

1) 'ardentis' und 'suffecti igni' bedeuten nicht dasselbe, wenn 'ignis' etymologisch das Feuer als Bewegtes, 'ardeo' das Leuchten bezeichnet.

2) 'sibila — ora', den Vers beginnend und schliefsend, enthalten die Hauptvorstellung; was dazwischen im Verse steht, wird dieser Hauptvorstellung dienen sollen. 'Lambere' wird doch wohl ursprünglich den Laut des Leckens und 'Lappens' ausdrücken, kann also der Vorstellung von etwas Hörbarem wohl dienen. 'Vibrare' steht physiologisch und im Sprachgebrauch mit akustischen Dingen in Beziehung; zudem scheint die wissenschaftlich unrichtige, aber volkstümlich und dichterisch naheliegende Auffassung, als werde das Zischen der Schlange durch die Schwingungen der Zunge hervorgebracht, an unserer Stelle mitzuwirken; deutlicher spricht diese Auffassung Lucan aus, Phars. IX 630 f.: 'illis e faucibus angues | stridula fuderunt vibratis sibila linguis.'

selbstverständliches 'Wir' und alle als auseinanderstiebend vorgestellt; dann erst, infolge des Zerstiebens der Menge und infolge der auffälligen Richtung des Schlangenlaufs, tritt die besondere Gestalt Laocoons dort am Strandaltar als Kontrast zu den tausend anderen, zerstreuten Gestalten hervor. Das betonte Fürwort 'jene' oder 'sie', mit welchem die Schlangen hier bezeichnet sind, führt uns die Haupterscheinung der bisherigen Erzählung, nach kurzer Abschweifung der Phantasie zur Flucht der Trojaner, wieder deutlich vor die Augen.[1])

„Und zwar zunächst schlägt sich jedes der beiden Gewürme um die kleinen Gestalten der zwei Kinder und umwindet sie und weidet fressend ab die erbarmungswürdigen Gliedmafsen." — Nach den Lehren der Rhetorik führt dieses 'und zwar zunächst' (et primum) eine Aufzählung ein, welche zu einem vorher gegebenen allgemeinen Begriff oder Gedanken nur die genauere Einzelbezeichnung seiner Glieder oder Bestandteile enthält, ohne dafs durch die Aufzählung der logische Umfang des vorher Gegebenen überschritten würde.[2]) Nun zeigt Vergil überall ein lebendiges Gefühl für die ursprüngliche Bedeutung und Wirkung sprachlicher, poetischer und rhetorischer Formen, und so würde denn hier in den Gliedern der Aufzählung 'und zwar zunächst' und 'danach' nur der vorher schon gegebene Gedanke 'in unentwegtem Laufe nehmen sie Laocoon zum Ziel' in seine Bestandteile zerlegt. Danach wäre zunächst die Umschlingung der Kinder nur ein erster Teil des unentwegt sicheren Angriffs auf Laocoon, die Kinder wären sozusagen ein Teil Laocoons. Und wirklich wird ja die Umschlingung der Kinder das Mittel, den Vater sofort herbeizurufen und ihn in der Verteidigung seiner Kinder um so furchtbarer zu töten, und der Tod der unschuldigen Kinder erscheint auch nur als ein Teil des Geschickes, welches über den Vater

1) Ähnlich braucht Homer ὁ δὲ und οἱ δέ, auch wenn kein anderes Subjekt inzwischen eingetreten ist. Sehr ähnlich unserer Stelle ist bei Vergil Aen. V 90: vorher ist die Schlange beschrieben, dann heifst es 'obstipuit visu Aeneas: ille agmine longo' . . .

2) Über 'et primum' Seyffert, schol. lat. I 12 f.; 'ac primum' würde zugleich wesentlich neue Prädikate bringen.

verhängt ist. — Die Kinder erscheinen, dem eben Gesagten gemäfs, mehr nach der Seite des Physischen, der leiblichen Zartheit und Schwäche: der Begriff ihrer leiblichen Gestalt steht am Anfang des einen Verses, der Begriff ihrer leiblichen Gliedmafsen am Ende des andern Verses, und dazu sind die Beiworte 'klein' und 'erbarmungswürdig' in pathetischer Betonung gestellt. Dazu pafst der Ausdruck des fressenden Abweidens: während nachher bei Laocoon selber vom Beifsen oder gar Fressen nicht die Rede ist, ist das zarte Fleisch der Kinder hier eine Weide für die Gier der Tiere, und mit einem grausigen Behagen weiden sie die Gliedmafsen einzeln von Anfang bis zu Ende ab. Dafs diese Schlangen überhaupt fressen statt zu schlingen, gehört zu ihrem wunderbaren Charakter. Den Ausdruck 'jedes der beiden Gewürme' nehme ich im vollen, ursprünglichen Sinne des Fürworts, also in distributivem Sinne: jede Schlange thut es für sich, eine Vorstellung, welche durch den dreimaligen Singularis der Verba noch bestimmter wird. Ich denke also, je eine Schlange umschlinge je eines der beiden Kinder, nicht beide Schlangen zusammen beide Kinder. Das stimmt auch zu der Gleichmäfsigkeit und der unentwegten Bestimmtheit, mit welcher die Ungeheuer vorhin kamen und dann an ihre Arbeit gingen: es ist auch hierin Methode, die grausige Methode der Arbeitsteilung. Dafs dabei der Dichter jede Schlange erst sich um die Kindesgestalt von zwei Seiten herumschlingen und dann sie einschnüren läfst (amplexus implicat), ist keine müfsige Häufung des Ausdrucks: die Sicherheit der Vernichtungsarbeit und die Wehrlosigkeit der Opfer wird dadurch noch fühlbarer. Dem Gefühl des Abscheus oder Grauens mag die Bezeichnung 'kriechendes Tier' (serpens) entsprechen; dem Gefühl des Erbarmungswürdigen, das der Sinn des Beiwortes bezeichnet, dient auch der affektvolle Zusammenklang der Worte 'miseros morsu'.

„Danach ihn selbst — indem er zur Hilfe herankommt und die Wehr schwingt, packen sie ihn und fesseln ihn mit ihren riesigen Schlingen." — Auch das Fürwort 'ihn selbst' deutet an, wie die Vernichtung der Kinder eben nur ein Teil des Angriffs auf Laocoon ist. Das aufzählende

'danach' bringt ja nun das zweite Glied in der Einzelentwickelung jenes Gedankens: 'in unentwegt sicherem Zuge nehmen sie sich Laocoon zum Ziel.' Laocoon freilich ist nicht blofs wie die Kinder eine beklagenswerte 'Gestalt': schon das Pronomen 'ihn selber' läfst ihn persönlicher erscheinen, und die Partizipia zeigen uns ihn als fühlende und handelnde und als mit Kraft und Wehr handelnde Persönlichkeit. Die Wehr bezeichnet der Dichter mit einem generellen oder idealen Pluralis (tela)[1]; es liegt ihm offenbar nichts daran, die bestimmte Vorstellung z. B. eines Speeres oder Schwertes oder Opferbeils u. s. w. zu erwecken, sondern nur auf die allgemeine Vorstellung einer Wehr und einer Abwehr kommt es ihm hier an; der Vorgang, das Erlebnis soll lebhaft dargestellt und vom Hörer mit kräftiger Teilnahme reproduziert werden, aber nicht die ruhende sinnliche Erscheinung untergeordneter Dinge. In dem lateinischen Ausdruck des Zuhilfekommens (subeuntem) kann man auch hier noch den ursprünglichen Sinn erkennen: Laocoon kommt gegen den schon sieghaften, über die ersten Opfer übergewaltig sich erhebenden Feind sozusagen von unten heran. Lebhaft wird die jähe Gewalt, mit der Laocoon gepackt wird, durch den Ton und den Rhythmus des Versanfanges 'corripiunt', mit Cäsur dahinter, veranschaulicht; das Stammwort dieses Verbums bezeichnet das Rasche und das Gewaltsame, die Vorsilbe die Vollständigkeit oder sozusagen die konzentrierte Energie der Handlung.[2] Die folgenden Worte (spiris ligant ingentibus) sind vom Knüpfen und Binden mit Stricken hergenommen: wenigstens scheint das Substantivum zunächst in der Bedeutung des Taus, das um einen Gegenstand spiralförmig herumgewunden wird, aus dem Griechischen herübergenommen zu sein, und dazu stimmt hier das Verbum; der bildliche Ausdruck ist geeignet, die Fesselung einer widerstandsfähigen Kraft, eines sich zur Wehr setzenden Menschen zu veranschaulichen. Das Adjektiv 'den riesigen' ist an den Schlufs des Gliedes, zudem in Diärese vor den

1) Vgl. Horazstudien S. 48 f.

2) Vgl. die Erklärung zu 'corripuit' bei der Hirschjagd des Aeneas (I 188), oben S. 18.

sechsten Versfuſs gestellt, und dieser sechste Versfuſs kündigt dann ein wesentlich neues Hauptglied an: auf diese Weise klingt der Ausdruck einer über alles natürliche Maſs hinausgehenden Gröſse stark nach.

„Und nunmehr — zweimal haben sie sich mitten um den Mann geschlagen, zweimal um seinen Hals ringsum mit ihren schuppigen Rücken sich gelegt, und über ihn hinaus noch stehen sie mit Haupt und hohem Nacken.“ — Es würde nicht dem Sprachgebrauche entsprechen, in einer Aufzählung mit den Formen ‘und zwar zunächst’ (et primum) und ‘danach’ (post) ein gleichartiges drittes Glied mit ‘und nunmehr’ (et iam) anzufügen.[1]) Nun geht aber auch der Inhalt desjenigen Gedankens, der mit ‘und nunmehr’ angefügt ist, wesentlich hinaus über den Umfang jenes allgemeinen Gedankens, welcher durch die Aufzählung in seinen Bestandteilen entwickelt werden sollte. Die beiden Teile der eigentlichen Aufzählung, durch die Wendungen ‘und zwar zunächst’ und ‘danach’ eingeführt, entwickeln in der That nur, was schon in dem allgemeinen Gedanken enthalten war, daſs die Schlangen in festbestimmtem Zuge Laocoon zum Ziel nehmen; sie stellen die Art und Weise des Angriffs dar. Jetzt aber wird uns das Schluſsergebnis vorgeführt, ein vollendeter Zustand, wie er als Erfolg, als Triumphfeier des Angriffs eine Weile vor den Augen der Zuschauer steht; daher die Partikel ‘iam’, die ja gern auf etwas vor Augen Liegendes hinweist, daher die Participia Perfecti von vollendeten Zuständen und das Zustandszeitwort ‘sie stehen über ihn hinaus’; es wird ja im Zusammenhang mit jenen Participien schwerlich der Vorgang des Emporsteigens zu verstehen sein. Unser ‘et iam’ steht also hier ähnlich wie eben vorher ‘iamque’ mit dem Imperfectum: auch dort wurde ein Erfolg, der erstrebt worden war, nunmehr als erreicht, als vollendeter Zustand vorgeführt. Ein Unterschied ist freilich vorhanden: dort wurde der erreichte volle Erfolg als bereits erreicht bezeichnet zur selben Zeit, als eine andere Handlung eintrat;

1) ‘iam’ allein würde allerdings sprachgemäſs ein Schlufsglied einführen, s. Seyffert, Scholae lat. I 37 f. 38.

hier wird der vollständige Erfolg selbständig, als ein neuer absoluter Teil der erzählenden Darstellung vorgeführt. Daher wählte der Dichter dort das Imperfectum, um das Verhältnis des Zustandes zu jener Handlung deutlich auszudrücken; hier nimmt er einfach das erzählende Präsens.[1]) Und aus demselben Grunde nahm er dort das enger verbindende, sozusagen relative 'iamque' und wählt er hier das absolute 'et iam': jenes 'iam' bezog sich relativ auf den eben vorher bezeichneten Zeitpunkt zurück, als die Wellen anrauschten, beim zweiten 'iam' versetzen wir uns in eine Zeit, welche mit der Zeit der vorangehenden Handlung nicht zusammenfällt, sondern dem Gang der Erzählung nach später ist; wieviel später, das ermifst jeder nach seiner eigenen augenblicklichen Vorstellung. Ich würde darum unseren mit 'et iam' eingeführten Satz nicht durch blofses Komma, sondern durch stärkere Interpunktion, sei es Doppelpunkt, sei es Punkt, von den vorigen Sätzen abheben.[2])

Der vollendete Zustand, in welchem wir die Schlangen eine Weile den Erfolg ihres Angriffes zur Schau stellen sehen, ist ein wirksames Anschauungsbild: der Eindruck der Vollständigkeit und einer grausig regelrechten Art der Bewältigung ist kräftig genug. Beide Schlangen haben sich zweimal mitten um den Mann von beiden Seiten herumgeschlagen und zweimal sich im vollen Kreise um seinen Hals gelegt; die Trennung des 'circum' von 'dati', seine Stellung am Versende und die Allitteration mit 'collo squamea' ist nachdrücklich. Wir sehen als Zuschauer den nach aufsen gekehrten Rücken der Schlangen; daher ist mit richtiger Anschauung und wirksamer Charakteristik der 'schuppige Rücken' genannt. Dem entspricht es wenn nicht sachlich

---

1) Vgl. Aen. II 767 und Fleckeisens Jahrb. 1882 S. 851.

2) Wenn bei ähnlicher Entwicklung eines Gedankens nach 'et primum' und 'inde' als drittes Glied 'iamque' folgt, wie V 225, so enthält z. B. eben an dieser Stelle das Glied 'solus iamque ipso superest in fine Cloanthus' durchaus nicht ein wichtiges, neues Schlufsresultat, sondern etwas, was im Vorhergehenden schon gegeben ist; das Schlufsresultat kommt V. 232 'et fors'. Zu 'et iam' vgl. I 223 und dazu oben S. 46, 1.

notwendig, so doch poetisch folgerichtig, dafs wir die Nackenseite des Vorderleibs, etwa in steiler, stolzer Biegung, sehen; früher, beim Heranschwimmen, sahen wir den Oberleib richtig von der Brustseite. Zugleich bekommt man bei der Anschauung des überragenden 'Hauptes und hohen Nackens'[1]) den Eindruck einer bewufsten Überlegenheit, einer unbeugsamen Stärke und eines triumphierenden Stolzes.[2]) — Zu beachten ist, dafs in diesem episch anschaulichen Bilde die Kinder nicht mit einem einzigen Zuge angedeutet sind; der Dichter und der Hörer sehen nur Laocoon selber von den Schlangen umschnürt, die Kinder haben ihren Zweck in der epischen Darstellung erfüllt und verschwinden.

„Er spannt zugleich seine Kraft an, um mit seinen Armen die Umschnürung auseinanderzureifsen, ganz überströmt die heiligen Binden von Geifer und schwarzem Gifte, zu gleicher Zeit erhebt er schauervolle laute Rufe zu den Gestirnen, schauervoll, wie das dumpfe Gebrüll, das der Opferstier erhebt, wenn er vom Altar weg verwundet geflohen ist und das schwankende Beil von seinem Nacken losgeschüttelt hat." — Wenn das voranstehende Bild episch als Anschauung wirken und den vollständigen Erfolg der Schlangen als vollendeten Zustand, als Abschlufs der vorhergegangenen Handlungen empfinden lassen soll, so wird man nach den Worten vom triumphierenden Aufragen der hohen Schlangennacken erst eine Pause machen und wird dann hier bei dem neuen Anfang der Handlung im Vortragstone tiefer einsetzen. Man hat bereits von jenem Bilde das Gefühl bekommen, dafs Laocoons Untergang unabwendbar sei: etwaige Versuche, das Unabwendbare

1) Der Singular 'capite' darf stehen, weil es nicht auf die plastische Anschauung zweier Schlangenköpfe, sondern auf den sozusagen moralischen Charakter des Vorgangs ankommt; 'cervicibus' ist hier wie ein Plurale tantum gebraucht.

2) Stolze, triumphierende Sicherheit bezeichnet die Furie Alecto in den Worten: 'Concordia, Virtus, | Cumque Fide Pietas alta cervice vagantur | Insignemque canunt nostra de plebe triumphum' bei Claudian, In Rufin. I 53; unbeugsame, stolze Festigkeit oder kühnen Trotz bedeutet 'tantis cervicibus' Cic. Verr. II 3, 59 § 135; vom übermütigen Rofs sagt Vergil Aen. XI 496: arrectisque fremit cervicibus alte | luxurians.

abzuwehren, werden in dem tieferen und sozusagen beiläufig konzessiven Tone erzählt, welcher die Nutzlosigkeit fühlen und einen Nachsatz erwarten läfst, der die Nutzlosigkeit konstatiere. — Demgemäfs ist hier das betonte 'ille' nicht nach rückwärts zu beziehen, etwa als Gegensatz zu den Schlangen im Vorigen, sondern es weist beim neuen Absatz auf die Gestalt hin, auf welche jetzt die Aufmerksamkeit sich richtet und zwar sich richtet sozusagen vom Standpunkt der Schlangen aus, welche bisher Hauptgestalten gewesen sind und es auch bleiben. Zugleich nimmt 'ille' Teil an der vorausdeutend relativen Betonung des ganzen Satzes; also Laocoon steht mit dem, was er thut, im Gegensatz zu den nachher wieder zu nennenden Schlangen und ihrem Verhalten.[1]) Die korrespondierende Verbindung 'simul — simul' läfst gleich beim ersten Gliede schon die gleichzeitige Anspannung verschiedener oder aller Kräfte erkennen: um so sicherer ist das Gefühl, dafs ein negativer Nachsatz folgen müsse. Man würde, nach der Art, wie Dichter zu erzählen und richtige Hörer aufzunehmen pflegen, eher einen glücklichen Ausgang erwarten können, falls die verschiedenen Kräfte nach einander angespannt würden: es könnte dann etwa bei der dritten Kraftanstrengung ein Erfolg zu erwarten sein. Auch erkennt ja hier beim ersten Gliede jeder, dafs der Mann mit Arm und Hand die schnürenden Schlingen dieser Ungeheuer nicht auseinanderreifsen wird; das giebt aber auch für die gleichzeitige andere Anstrengung ein ungünstiges Vorgefühl. So erfüllt uns das kraftvolle und doch ohnmächtige Ringen des Mannes mit Furcht und Mitleid. Wenn wir nun den Mann zugleich mit der priesterlichen Hauptbinde geschmückt und geweiht, aber gerade diesen heiligen Schmuck und dieses Abzeichen göttlichen Schutzes über und über vom Gift und Geifer der Schlangen überströmt

1) So könnte man auch 'illi' V. 212 vom Standpunkt der auseinanderstiebenden Trojaner verstehen, welche den Vorgang verfolgen. Unserer Stelle ähnlicher ist Aen. V 90, wo 'ille' auf die Grabschlange hinweist vom Standpunkt des staunend schauenden Aeneas, und Aeneas so sehr vorschwebende Hauptperson bleibt, dafs er V. 94 gar nicht wieder braucht genannt zu werden.

sehen, dann wird die Furcht zum unheimlichen Schauer und das Mitleid zum peinlichen Mitleiden.

Der Anstrengung der Arme entspricht die gleichzeitige Anstrengung der Stimme, deren Schall er zum Himmel erhebt. Das Schreien nennt der Dichter schauervoll. Er meint damit nicht blofs die furchtbare Stärke des Geschreis, welche furchtbar starke Schmerzen nachfühlen liefse. Der Ausdruck 'clamorem ad sidera tollere' ist freilich bei Vergil als hyperbolische Redensart für starkes, lautes Schreien üblich; aber in Parallele mit den Anstrengungen der Arme mufs das laute Schreien gerade hier auch eine Art Gegenwehr Laocoons sein. Auch ist der Pluralis 'clamores' zu beachten, welcher nicht die Vorstellung eines allgemeinen, in sich unterschiedslosen Geschreis, sondern die Vorstellung besonderer, inhaltlich bestimmter und unterschiedener Rufe giebt: man kann an Anrufungen hilfeflehender oder hilfefordernder oder auch anklagender Art denken, Hilferufe oder Anklagerufe, welche an die Götter oder an die Menschen oder an beide gerichtet sein könnten.[1]) Eine leise Tonänderung kann den Ausdruck dieser Stelle von der üblichen Redensart deutlich unterscheiden; dann könnte 'ad sidera tollere' aber auch geradezu bedeuten, Laocoon schreie zum Himmel, zu den Göttern um Erbarmen oder um Gerechtigkeit. So hätten wir dann eine Steigerung gerade desjenigen Gefühls, das vorhin durch die Erwähnung der entweihten Priesterbinde erregt wurde, also des unheimlichen Schauers und des peinvollen Mitleidens gegenüber unbegreiflich entsetzlichen Vorgängen im Walten der Götter und Leiden der Menschen. In der That bestätigt uns der Dichter unsere Auffassung durch die nachfolgende Vergleichung. Er hat Laocoons Rufe schon als schauererregend charakterisiert; es erfüllt ihn aber eine so mächtige Vorstellung von diesem Eindruck (das Gerundivum 'horrendus' bezeichnet ja den Eindruck, den die Sache auf irgend welche Wahrnehmenden machen müsse), dafs ihm das blofse Attribut

1) Von lauten Forderungen bestimmtester Art ist dieser Pluralis II 128. V 341 gebraucht; von Herausforderungen eines Feindes Georg. IV 76, von antreibenden Zurufungen und Befehlen IV 411 vgl. 406 f. Anders erklären den Pluralis Weidner und Brosin (Anhang).

nicht genug thut und sich ihm die Erinnerung an die Art aufdrängt, in welcher der unsicher getroffene entflohene Opferstier brüllt. Man nehme 'qualis mugitus' als Accusativus Pluralis und ergänze aus dem Vorigen 'ad sidera tollit.'[1]) Dabei weist 'qualis' zurück auf 'horrendos': Laocoons Rufe müssen einen Schauer erregen, wie ihn die brüllenden Rufe des Opferstiers erregen müssen. Worin liegt nun das Schauererregende beim Brüllen eines Stieres, welcher vom Opferaltar blutend wegflieht? Doch wohl darin, dafs inmitten der heiligen Opferhandlung das verlängerte Leiden des Tieres, das den Göttern geweiht ist, etwas unheimlich Widerspruchsvolles, religiös Furchtbares hat und sein Schmerzgebrüll wie eine Klage klingt, die an die Götter gerichtet ist, welche ihr Eigentum so leiden lassen: auch der Stier erhebt ja seine Rufe zu den Gestirnen. Gerade das Verhältnis Laocoons zu den Göttern, das am Anfang der Erzählung stark hervorgehoben war und das durch die priesterliche Binde eben zuletzt wieder in Erinnerung gebracht ist, das Verhältnis also, dafs er als Eigentum der Götter und in ihrem Dienste so furchtbar leidet, das mag gerade das Bild des Opferstieres dem Dichter nahe gelegt haben.[2]) Und eben dieses selbe Verhältnis läfst die, welche Laocoons Schmerzensrufe hören, von Schauern ergriffen werden.[3])

Der Dichter erzählt nicht, dafs Laocoon gestorben sei; er erwähnt nicht einmal, dafs die Schlangen ihn gebissen hätten, wie seine Kinder, oder dafs ihre Umschnürung allmählich zum Erdrücken oder Erwürgen sich zusammengezogen habe: bisher hat man nur die Vorstellung, dafs er unentrinnbar umschnürt sei. Aber eben unentrinnbar umschnürt und, wenn die Götter ihrem Knechte nicht helfen, unrettbar ver-

---

1) So schon Servius. Vgl. Nauck im Progr. von Königsberg i. d. N. 1874 S. 12. Was Weidner gegen den Accus. Plur. einwendet, ist nicht treffend.

2) Vgl. Servius.

3) Vergil braucht 'horrendus' und seine Anverwandten mit Vorliebe von einem Schauergefühl religiöser Art, bei göttlichen und übernatürlichen Dingen oder solchen, welche dem Römer so erscheinen; vgl. z. B. VI 10. 99. 288. VII 172. 323. 568. S. oben S. 12, 2.

loren! Wozu also sagen, was jeder schon sicher genug voraus fühlt, und was jeder mehr als sicher genug weifs, wenn er hört, wie die Schlangen entweichen?

„Doch — die beiden gleiten dahin und zum Heiligtum auf der Höhe entfliehen die Drachen und die Burg der grimmen Tritotochter nehmen sie zum Ziel, und unten zu den Füfsen der Göttin und unter dem Runde ihres Schildes finden sie deckenden Schutz." — Das Bindewort 'at' ist hier eigentümlich verwendet. Der erzählende Dichter verwendet es sonst am häufigsten, um zu einer neuen Handlung überzugehen, auf eine andere, vielleicht entgegengesetzte Seite des Handlungsfeldes sozusagen uns zu versetzen.[1]) So ist hier die Verwendung nicht: das voraussichtlich erfolglose, im konzessiv relativen Ton erzählte Ringen und Hilfeschreien Laocoons und das Entweichen der Schlangen sind eine Handlung: das letztere ist nur der Nachsatz zum konzessiven Vordersatz und konstatiert die Erfolglosigkeit jener Anstrengungen. Aber deshalb ist 'at' nicht soviel als 'tamen' oder 'sed tamen'. Denn wie schon angedeutet, diejenige Form für die Konstatierung des Mifserfolgs, welche man logischerweise erwartet, kommt poetischerweise nicht, nämlich die negativ-positive Form: 'aber er vermochte sich weder mit den eigenen Armen loszuringen noch erhörten die Götter seine Klage, sondern die Schlangen erwürgten ihn ungehindert, ja sie suchten sogar und fanden dann Zuflucht eben bei den Göttern.' Statt dieser logisch klaren, aber umständlichen Form steht eine poetisch wirksame, abgekürzte: nachdem der Vordersatz mit seinem, wie ich es früher nannte, beiläufig konzessiven Ton schon das negative Ergebnis hat voraussehen lassen und nachdem (bei einigem Aushalten am Schlusse des Vordersatzes und zwar Aushalten in schwebender Tonlage) jeder Hörer sich den negativen Teil des Nachsatzes und damit den Tod Laocoons selber schon gedacht hat, da bringt nun der Satz vom Entweichen der Schlangen nur das Letzte und Herbste, etwas, was mehr, als es Laocoons Sterben könnte, dem ganzen Vorgang den Charakter des unbegreiflich harten, unab-

1) II 486. 559. VI 1 u. a.

änderlich gewissen göttlichen Verhängnisses giebt, im Erzähler noch jetzt das Gefühl einer schmerzlichen Unterwerfung unter die Übergewalt erweckt und ihm den Ton einer sozusagen nur ironischen Objektivität verleiht.[1])

1) Eine ähnliche Stelle, mit 'ast' für 'at', ist in unserm zweiten Buche der Aeneide die Erzählung des Aeneas, wie Er und die Trojaner vom Dache des Priamuspalastes den hölzernen Wartturm auf die unten stürmenden Achäer hinabstürzen (V. 460 ff.). Die ganze Erzählung des Aeneas und eine Reihe von Erfahrungen lassen erwarten, dafs auch dieser Versuch der Abwehr vergeblich sein werde. Da heifst es nun: „wir rissen den Turm los von seinem Platze und gaben ihm einen Stofs: da weicht er und neigt sich, und auf einmal stürzt er donnernd mit seiner Masse hinab, und auf die Danaerzüge weithin von oben fällt er —: doch — andere rücken nach, weder Steine noch irgend eine einzige Art Geschofs ruht inzwischen." Hier ist durch das Übergreifen des einen Wortes 'incidit' aus dem Vordersatze in den Vers des Nachsatzes eine besonders enge Verbindung zwischen den beiden Hauptgedanken angedeutet, und die nach 'incidit' eintretende Diärese des Verses verlangt gerade besondere Verbindung durch den Vortrag. Auch hier, glaube ich, wird man eine poetisch wirksame Kürzung empfinden und auch logisch erkennen. Nach den Worten 'auf die Danaerzüge weithin fällt er' erwartet man nach allgemeinen Regeln der Erzählerkunst zunächst ein paar Worte über die verheerende Wirkung, also noch etwas Positives, dann aber eine ausdrückliche negative Aussage, dafs auch diese stärkste Kraftanstrengung und ihr verheerender Erfolg doch erfolglos gewesen sei; der Dichter sagt aber von den Zerschmetterten, Erdrückten, Zurückprallenden, vom Todesgeschrei, vom Angst- oder Zorngeschrei der Feinde oder der gespannten Erwartung der Freunde, von der Enttäuschung der letzteren und der Gegenanstrengung der ersteren nicht ein Wort; er sagt nur mit auffälliger Gelassenheit, als wenn es sich um einen ganz geringen Zwischenfall handelte, es seien andere an die Stelle nachgerückt und keinerlei Unterbrechung sei eingetreten. Und doch ist es der einzige Abwehrversuch, der von Aeneas geleitet wird, also in den Augen des Dichters jedenfalls ein bedeutsamer. Ich meine, diese Gelassenheit sei ein sicheres Kennzeichen für die Stimmung und den Ton des Erzählers: nur wenn er von vornherein den Vorgang mit dem deutlichen Vorgefühl des unabänderlichen Ausgangs, der völligen Nutzlosigkeit erzählt, dann wird bei ihm eben die stärkste Kraftanstrengung leider zum ganz geringen Zwischenfall, dann interessieren ihn alle Einzelheiten des Erfolgs und Mifserfolgs nicht im mindesten; nur das Herbste, Schwerste spricht er aus in dem bitter gelassenen Tone dessen, der sich in das Unvermeidliche und schon Erwartete ergeben mufs. Dafs der Dichter seinen Helden in diesem Tone die Sache erzählen lasse,

Hier nennt der Dichter die Schlangen wieder wie am Anfang 'das Paar': wie man sie anfangs als Paar in ganz gleicher Weise herankommen sah, so sieht man sie nun wieder davongehen. Diesmal sieht man sie freilich nicht wie dort mit hochaufgerichtetem Vorderleib sich bewegen, sondern eher flach über den Boden dahingleiten; diese Vorstellung erweckt das Wort 'lapsu', das die Art des Entfliehens bezeichnen soll, und eben für ein Entfliehen pafst auch diese Art besser als jene Angriffshaltung.[1]) Wenn aber schon bisher Erzähler und Hörer von der allgemeinen Vorstellung beherrscht waren, dafs die Schlangen von den Göttern gesendet seien und dafs ein unbegreiflicher, aber unabweislicher Götterwille sich an Laocoon vollziehe, so wird es nun, zum Schlusse, unerbittlich klare Erkenntnis; dafs gerade zu den heiligen Sühn- und Freistätten (delubra) dort auf der Höhe über der ganzen Stadt die Flucht des wundersamen Schlangenpaares gerichtet ist, dafs insbesondere die schirmende Höhe der Stadtschirmerin Athene von den Ungeheuern als Zufluchtsort gesucht wird, und dafs sie zu Füfsen der göttlichen Gestalt und unter göttlicher Schutzwehr den Schutz finden, das ist die deutliche Antwort des Himmels auf die zum Himmel

---

deutet er gerade vorher wiederholt an: er nennt die Verteidiger des Palastes schon Besiegte (V. 452), die schon das Ende vor Augen sehen und im letzten Todeskampfe die letzten verzweifelten Anstrengungen machen (V. 446 f.); noch zu allerletzt vor dem Versuche mit dem höchsten Turme nennt er sie die 'Armen' und läfst sie wirkungslose Geschosse schleudern (459) und geht dann zu dem Versuche selber in einer asyndetischen Form über, welche keine Wendung des Schicksals, sondern einen gleichartigen Verlauf des Unternehmens erwarten läfst (460). Insofern sind also die beiden Stellen, die eben besprochene von der letzten Kraftanstrengung der Verteidiger des Priamuspalastes und oben die Stelle von Laocoons Gegenwehr gegen die Schlangen, in Ton und Stimmung verwandt. Und beidemal dient also 'at' oder 'ast' dazu, nach einem steigend gesprochenen konzessiven Vordersatz und einem bedeutsamen Innehalten den Nachsatzgedanken statt in der logisch erwarteten Ausführung in stimmungsvoller, gehaltener Kürze anzufügen.

1) Für unsern Zweck ist es unwichtig, ob 'diffugiunt' mit dem Mediceus oder 'effugiunt' mit andern guten Handschriften gelesen werde; Ribbeck hat 'effugiunt' aufgenommen.

erhobene Klage Laocoons und die atemlose Erwartung der Zuschauer des Vorgangs und der Zuhörer der Erzählung. Vielleicht hat der Dichter gerade deshalb, weil hier die göttliche Sendung der Tiere sich offenbart, mit poetischem Gefühl dieselben zum erstenmal als 'Drachen' bezeichnet, also als Schlangen, wie sie insbesondere im Dienste der Götter erscheinen.[1]) Und sollte vielleicht auch der Name, unter welchem hier Athene genannt ist, 'die Tritontochter', auf ihren Zusammenhang mit den Meerschlangen hindeuten? als Tritonis ist ja Athene selber aus dem Meere oder aus dem libyschen See entstanden. Jedenfalls ist es Athene, welche die Meerdrachen gesendet hat; sie heifst darum hier mit gutem Rechte die Wütende, Verkehrte; denn ihr Fühlen und Wollen hat sich verkehrt.[2])

Man darf den Dichter hier nicht etwa fragen, wie man Richtung und Lauf der Schlangen vom Strande bis zur Burg habe verfolgen können. Die historischen oder auch poetisch traditionellen Orts- und Raumverhältnisse kümmern ihn hier so wenig, als vorher, wo Laocoon glühend vor Eifer unmittelbar von der Höhe der Burg zum hölzernen Rofs herabgelaufen kommt und die Absichten seiner Mitbürger in betreff des Rosses schon kennt, oder nachher, wo beim Einzuge des hölzernen Rosses die ganze Ebene zwischen Hellespont und Stadt sozusagen spurlos verschwunden ist.

---

1) So Servius. Vgl. Aen. IV 484 von der Götterschlange der Hesperiden; Georg. IV 408 von der Zauberschlange, in welche sich Proteus verwandelt; Culex 195 von der märchenhaft geschilderten Kammschlange. Aen. XI 751 mag mit der Vorstellung des Kampfes zwischen Schlange und Adler auch der griechische Name aus griechisch-poetischer Weltauffassung stammen; es wird aber auch naturgeschichtlich die Schlange, deren Feind der Adler ist, 'draco' genannt, Plin. hist. nat. X 4, 17. Der giftlosen, zähmbaren Schlange, draco genannt, welche in Rom als harmloser 'Hausdrache' gehalten wurde, traute man allerlei Beziehungen zum Leben des Besitzers zu; vgl. Lucan. Phars. IX 727 ff. mit Oudendorps Anmerkung; Suet. Tib. 72 und dazu die Anmerkung von Casaubonus; Plin. XXIX 4, 67.

2) Vgl. oben S. 43, 2. Als Zürnende heifst Pallas auch Aen. II 171 Tritonia. Die Gegend des Tritonsees schildert als schlangenreich, auch als Sitz des Hesperidendrachen Lucan, Phars. IX 347 ff. 384.

An allen drei Stellen überwiegen beim Dichter und bei seinen Hörern andere Interessen derart, dafs sie zu solchen verständigen Fragen keine Zeit und keinen Anlafs finden.[1])

„Da nun aber dringt eine niegefühlte[2]) zagende Angst allen zumal durch die zitternden Herzen, und eine frevle That habe Laocoon verdientermafsen abgebüfst, so reden sie: habe er doch das feste, schirmende Holz, welches den Göttern geweiht gewesen, mit scharfer Waffe zerrissen und in den geschützten Leib des Tieres die frevelhafte Lanze hineingetrieben;[3]) an seine Stätte müsse man das heilige Bild führen und anflehen die hohe Macht der Göttin, so schreien sie alle laut — — da legen wir auseinander die Mauern, und die schützenden Festen der Stadt thun wir weit auf." — 'Tum vero' führt ja auch sonst Katastrophen oder entscheidende Wendungen ein, und zwar oft in dem Sinne, dafs die Katastrophe durch die vorausgegangenen Ereignisse, namentlich durch das letzte derselben thatsächlich herbeigeführt, ja sogar durch dieselben gerechtfertigt sei. So ist hier der selbstmörderische Entschlufs der Trojaner die notwendige Schlufsfolgerung und Folge insbesondere der letzten Wendung des Schlangenabenteuers.[4]) Aeneas selber, welcher sich als Zeugen dieser Vorgänge darstellt,[5]) hat dem Willen der Ge-

1) Über den Einzug des hölzernen Rosses vgl. Fleckeisens Jahrb. 1880 S. 545 ff. Auch Homer kümmert sich um Raum- und Orts- wie Zeitverhältnisse nur, soweit sie im einzelnen Falle der episch schönen Darstellung der Begebenheiten dienen; daher die vielen 'Widersprüche' dieser Art, die man entweder künstlich zu überkleistern oder aber als Spuren der Uneinheitlichkeit der Dichtung und des Dichters ungebührlich zu vergröfsern pflegt. Diese Nichtübereinstimmungen bestehen episch völlig zu Recht und sind keine Widersprüche, so wahr der epische Dichter weder ein Geograph noch ein Chronologe, weder ein Bauzeichner noch ein Fahrtenplanberechner ist.

2) Vgl. Servius.

3) 'robur' bezeichnet das Holz nach der Seite seiner widerstandsfähigen Festigkeit; 'tergum' scheint, als Parallele dazu, die harte Seite des Leibes im Gegensatz zur empfindlicheren bezeichnen zu sollen, um die Gewaltthätigkeit Laocoons zu charakterisieren. Sachlich ist nichts anderes gemeint als V. 51.

4) Vgl. zu tum vero I 485. IV 450 u. a.

5) V. 212. 234. 244 f. 248 f.

samtheit nicht widersprochen und nimmt die Schuld der blindeifrigen Ausführung mit auf sich, indem er von der Ausführung meist in der ersten Person der Mehrheit erzählt; wer würde überhaupt anders gehandelt haben? Der Wille selbst aber erscheint als ein Massenwille: Aeneas redet hievon in dritter Person Pluralis.[1]) Wie in der Masse erst die zitternde Aufregung, dann ein Gerede entsteht, das gleich einer neuen Nachricht von Mund zu Mund läuft: 'es sei Laocoon Recht geschehen: warum habe er auch so frevelhaft handeln müssen?' und wie dann auf einmal der laute, allgemeine Ruf sich erhebt, das ist alles charakteristisch dargestellt durch den lockeren Bau dieses längeren Vordersatzes, durch das Übergreifen der Gedankenteile über die Versteilung, durch das Asyndeton und die Vorausstellung des Begriffs 'ducendum' beim plötzlichen Ruf. Und zu dem ansteigenden langen Vordersatz giebt der eine Vers vom Öffnen der Mauern mit seinem bedeutungsvollen Parallelismus einen wirkungsvoll kurzen, absteigenden Nachsatz; er enthält die Summe der verhängnisvollen Ausführung des Volkswillens, der Ausführung, an der auch die Führer wie Aeneas teilnehmen.[2]) Und so erzählt denn nun Aeneas, wie alle, von den Göttern mit Blindheit geschlagen, im heiligsten Eifer das Roſs auf die Burg brachten; er erzählt es in der Stimmung und in der Form eines Erzählers, welcher seither erfahren hat und inne geworden ist, wie blind und taub sie alle gegen alle Warnung gewesen sind und daſs es 'der groſsen Götter Unbarmherzigkeit' war, welche den Trojanern, in ihrer Arglosigkeit gegenüber menschlicher List, nun noch die furchtbare Wundererscheinung der Meerdrachen vor die Augen warf, um die

1) dividimus, pandimus, instamus, sistimus, nos velamus — ferunt, conclamant; wegen accingunt, subiciunt, intendunt von der Ausführung vgl. oben S. 32 zu I 210 ff.: diese spezielle Arbeit paſst weniger zum Bild des Helden, als die generellere und höhere; auch reiſst die Masse die Führer erst mit.

2) Fleckeisens Jahrb. a. a. O. 548. Daſs hier 'dividimus — pandimus' erste Person sind, während eben vorher und gleich nachher zunächst wieder dritte Person steht, spricht dafür, daſs unser Vers nicht die besondere Arbeit einer Mauerzerstörung oder Thorabdeckung ausdrücken soll; V. 185 ff. ist kein Gegenbeweis.

ahnungslosen Herzen im Aufruhr menschlich natürlicher, ja frommer, heiliger Leidenschaft zu verwirren.[1])

II.

Der Zweck der Darstellung.

Um die Darstellungsform des Dichters richtig zu beurteilen und in ihrem poetischen Werte zu würdigen, müssen wir über den Darstellungszweck uns klar sein.

Lessing sieht den Zweck der vergilischen Laocoondarstellung darin: der Dichter solle mit den Mitteln, die ihm als epischem Dichter zu Gebote stehen, das Leiden Laocoons sinnlich machen, dafs uns dasselbe durch unsere Einbildungskraft teils erschrecke, teils rühre.[2]) Nach der Ansicht Schillers ist es der Zweck Vergils, uns vor allem mit Schrecken zu durchdringen und zwar mit Schrecken vor dem göttlichen Strafgericht, aber der Schrecken soll ein pathetischer, mit Willensfreiheit verbundener, das Furchtbare soll erhaben sein.[3]) Goethe wiederum ist der Ansicht, der Dichter wolle seinem Helden Aeneas ein rhetorisch wirksames Argument leihen, damit dieser vor Dido und den Karthagern und wohl auch vor uns die unverzeihliche Thorheit mit dem hölzernen Rosse überhaupt selber erzählen könne: durch die an sich übertriebene, abenteuerliche und ekelhafte Geschichte würden Dido und die Karthager und wir andern Hörer derart erschreckt, dafs alle die Einführung des Rosses begriffen und entschuldigten.[4]) Man könnte sagen: Lessing bestimmt den Zweck Vergils nach einer von der bildenden Kunst und von Homer abgezogenen Theorie der epischen Dichtkunst, Schiller nach den Begriffen einer philosophischen Ethik der Ästhetik, Goethe nach den Regeln formaler Technik.

---

1) II 602 f.: divum inclementia, divum | has evertit opes. Über Gliederung und Stimmung von V. 235—249 s. Fleckeisens Jahrb. a. a. O. 546 f.

2) Lessing, Laokoon, herausg. von Blümner[2] S. 150 f. 168 f. 186 ff. 189 ff. 192 u. a.

3) Schiller, Über das Pathetische. Krit. Ausg. von Kurz IX 290 ff.

4) Goethe, Über Laokoon. Hempelsche Ausg. XXVIII 31 ff.

Die Lessingsche Theorie verlangt vom erzählenden Dichter, wie vom Plastiker, vor allem Sinnlichkeit, Erfüllung der Einbildungkraft mit Gestalt, und dann etwa, je nachdem die Gestalt ist, gewisse moralische Erregungen des Gemüts wie Schrecken oder Rührung. Darum sucht er in der Schilderung der Schlangen als Hauptbegriff den der Gröfse, weil wir nachher den Vater und die zwei Kinder in einem Knoten vereint sehen sollen: dieser Anblick ist sinnlich das am meisten die Einbildungskraft Erfüllende und moralisch das am stärksten Rührende. In der Erzählung, wie die Schlangen den Laocoon gefafst halten, sieht Lessing edle Teile des Körpers bis zum Ersticken gepreſst, das Gift gerade ins Gesicht fliefsend; durch die Binde hindurch sieht er die Schmerzfurchen der Stirn und durch das Priestergewand hindurch an jedem Teile des Körpers die Züge des Leidens, als wäre kein Gewand vorhanden: alles das ist plastische Anschaulichkeit und verstärkt zugleich unsern Begriff vom Leiden Laocoons, und dieses Leiden als Leiden, also als etwas Furchtbares und etwas Rührendes sinnlich dargestellt ist eben der Gegenstand der Dichtung. Für Lessing hat der Dichter die Hände Laocoons von der Umschnürung der Schlangen sorgfältig frei gehalten, weil sonst wie beim Plastiker Frost und Tod über die Gruppe käme, also aus Gründen plastischer Sinnlichkeit. Schreien läfst der Dichter den Laocoon nach Lessing deshalb, weil nur durch das Geschrei der höchste Grad des unerträglichen Leidens sich 'sinnlich machen' läfst und wir dadurch heftig erschreckt werden.

Lessing hat Unrecht, wie ich glaube, sowohl mit seiner allgemeinen Forderung an den erzählenden Dichter, als namentlich hier mit den einzelnen Auffassungen der vergilischen Worte. Zunächst tritt die sinnliche Anschauung der Gröfse oder Länge der Schlangen nicht in der Weise von vornherein als herrschende hervor, dafs man eine beabsichtigte Vorbereitung auf ein nachfolgendes riesiges Umstrickungsbild spüren könnte. An den beiden Stellen der ersten Beschreibung, wo das Beiwort 'unermefslich' gebraucht ist, gehört dasselbe insbesondere zur Vorstellung der Ringe und Windungen und hilft, eben weil die Gröfse der Ringe eine unmefsbare, über alles Mafs

hinausgehende ist, blofs die allgemeine Vorstellung des Übernatürlichen, des Wunderbaren hervorbringen. Und Vergil hat denn auch nachher den Begriff der Länge nicht zu dem Zwecke nötig, um uns die gleichzeitige Umstrickung dreier Gestalten begreiflich und sinnlich zu machen. Denn bei solchen Wundererzählungen ist alles gleich unbegreiflich oder begreiflich, je nach dem Begriffsvermögen oder der Stimmung des Zuhörers — oder hat etwa Homer, der sinnlichste der Epiker, sich irgend Mühe gegeben, uns von der Länge der Beine Heras erst einen vorbereitenden Begriff zu geben, damit uns nachher ihre drei Schritte vom Ida zum Olymp begreiflicher seien? Aber Vergil stellt auch gar nicht einmal dar, dafs die Schlangen gleichzeitig alle drei umschlungen gehalten hätten; Lessing sagt später selbst, Vergil lasse uns das nur erraten.[1]) Man frage sich nur, was man ohne Kenntnis der plastischen Gruppe aus den dichterischen Worten für eine Vorstellung bekommen würde: jedenfalls die, die Knaben seien unter den Bissen und dem Abweiden der Tiere tot und blutig entstellt gewesen, etwa am Boden liegend, dann seien die Tiere von den Kindern weg auf den herankommenden Vater losgeschossen. Beides ist sehr unplastisch; auch die Vereinigung von wüst verstümmelten, toten Kindern mit dem lebensvoll ringenden Vater ergäbe ein unplastisches Bild. Für den Erzähler aber haben die Kinder ihre Aufgabe erfüllt, wenn sie von den Tieren in wunderbar grausiger Art vernichtet sind und so einen ersten Teil der göttlichen Vernichtung Laocoons uns dargestellt haben. Und so versteht man, warum der Erzähler auch nicht mit einer Silbe nachher die Kinder noch erwähnt. Da, wo er die riesige Gröfse der Schlangenringe wieder hervorhebt, wo man also nach Lessings Auffassung die Andeutung der drei Gestalten notwendig erwarten müfste, da ist von Laocoon allein die Rede, und da, wo wir einen Augenblick das Bild des Ergebnisses sehen, wie nämlich trotz vierfachen Umschlingungen die Hälse und Häupter der Tiere noch hoch emporragen,

1) a. a. O. 196 f. Montfaucon, dem Lessing schuld giebt den Vergil nicht genau genug gelesen zu haben, hat denselben richtig gelesen.

selbst da wird nur vom Leibe des einen Laocoon und von einem Halse und sonst von keiner Gestalt geredet.

Also die Forderung sinnlicher Anschaulichkeit und Begreiflichkeit und moralischer Rührkraft wäre in diesen Punkten von Vergil nicht erfüllt. Aber auch, was Lessing weiter alles an der vergilischen Gestalt Laocoons sieht, sieht er an einer eigenen Laocoongestalt, die eben nach der plastischen Gruppe gebildet ist. Kein Hörer des vortragenden Dichters hat Zeit, sich die einzelnen Züge des Leidens an Leib oder Stirn Laocoons vorzustellen, weil ihn andre Vorstellungen vollauf beschäftigen, und kein Wort des Dichters giebt seiner Einbildungskraft die Richtung nach dieser Seite. Vom Pressen edler Teile bis zum Ersticken ist nicht die Rede: der unbestimmte Ausdruck 'sie haben sich um ihn in seiner Mitte herumgeschlagen' ist nicht geeignet, die bestimmtere Anschauung eines Körperteils hervorzurufen, an welchem die Umschnürung besonders lebensgefährlich wäre; sich herumschlagen und sich rings herumlegen ist kein Ersticken, und wenn der Hals bis zum Ersticken umschnürt wäre, könnte da Laocoon noch ein Geschrei erheben, welches bis an die Gestirne empordringt? Diese ganze Stelle ist vielmehr ein vortreffliches Bild des seltsamen und bedeutsamen Triumphes der Ungeheuer; das Bild ist vortrefflich auch durch die Anschaulichkeit, aber angeschaut werden nicht Gestalten, sondern vollendete Vorgänge (amplexi, circumdati) und der in diesem Vollendeten nun erst vorgehende, sich vollziehende Triumph (superant capite et cervicibus altis). Dafs das Gift gerade nach dem Gesichte gehe, also ebenfalls nach einem edeln und gefährlichen Teile, ist unrichtig; das Gift ist erwähnt, insofern es die Priesterbinde überströmt, also, wie Lessing selber nachher richtig erklärt, in dem Sinne, dafs sogar das Zeichen der priesterlichen Würde dem Laocoon nichts helfe und entheiligt werde.[1])

Denkt sich Vergil die Hände Laocoons frei oder mitumschnürt? soviel ist gewifs, dafs der Dichter nicht, wie Lessing will, sorgfältig und deutlich die Arme freiläfst. Wenn man hört, Laocoon komme mit einer geschwungenen Waffe

1) Lessing a. a. O. 192.

heran und die Schlangen packen ihn schnell und vollständig, so wird man als Hörer leicht sich vorstellen, dafs sie den erhobenen, bewaffneten Arm mitpacken; wenn man hört, dafs sie ihn wie mit Stricken umwinden und festknüpfen, so schwebt einem vielleicht die Fesselung eines Gefangenen vor, und man denkt erst recht die Arme gebunden; wenn es dann heifst, sie hätten sich um ihn in seiner Mitte zweimal herumgeschlagen, so wird man in jener vorgefafsten Idee wenigstens nicht gestört; wenn sie ihm die Arme hier miteingeschnürt haben, so ist der Triumph noch vollständiger. Wer nun als Hörer mehr oder weniger bewufst von dieser Einbildung erfüllt ist, läfst sich schliefslich nicht einmal durch die Worte stören, Laocoon spanne sich an, mit den Armen oder Händen die verknoteten Schlingen zu zerreifsen: so gut wie Laocoon noch zum Himmel schreien kann in den Schlingen, die um seinen Hals gelegt sind, so gut kann er gegen die Fesseln, die ihm die Arme binden, mit den Armen sich sträuben, die elastischen Schlingen dehnen, mit den Händen etwa hinein fassen und die Verschlingung auseinanderzureifsen suchen. Ob das für den Plastiker schön wäre, frage ich nicht; aber ich leugne, dafs Vergil sorgfältig die plastisch schöne Freiheit der Arme gewahrt habe. Der Dichter überläfst es der Einbildungskraft der Hörer, sich die Sache so oder so vorzustellen; vielleicht haben Dichter und Hörer überhaupt das besondre Bedürfnis derartiger Sinnlichkeit weniger, als Lessing ganz ins allgemeine voraussetzt, und ihre ästhetische Teilnahme wird erregt nicht sowohl durch den Rhythmus der sinnlichen Erscheinung des Leidens in jedem einzelnen Momente, als durch die gegliederte Bewegung des Leidensvorgangs in sämtlichen aufeinander folgenden Gliedern zusammen.

Endlich das vielbeschrieene Schreien des vergilischen Laocoon! Ich glaube nicht, dafs jeder Hörer jeder Zeit notwendig, wenn er von lautem Schreien höre, sich die Form des laut schreienden Mundes in seiner Einbildungskraft auch nur einen Augenblick gestalten müsse: darin hat Lessing vollkommen Recht, und wenn neuere Ästhetiker dennoch wieder von einer wenn auch nur momentanen und schwachen, doch immerhin das Auge beleidigenden Vorstellung des schreienden

Mundes reden,[1]) so stellen sie Forderungen plastisch sinnlicher Schönheit an den erzählenden Dichter, die selbst der sinnlichste Erzähler Homer nicht erfüllt. Oder steht das 'grofse Maul', das zum Schreien notwendig ist, der Göttin der Schönheit selber etwa schön an, wenn sie, von Diomedes verwundet, laut aufschreit?[2]) Aber sogar diejenige Sinnlichkeit, für welche auch Lessing hier den Vergil in Anspruch nimmt, nämlich die des Gehörssinnes, scheint mir nicht ganz die vergilische, noch überhaupt die dem epischen Dichter durchaus notwendige zu sein. Er meint, durch die Stärke des Geschreis versinnliche uns der Dichter die Stärke des Leidens, und durch das 'gräfsliche' Geschrei erschrecke uns der Dichter. Allerdings, es ist ein starkes Geschrei, es dringt zum Himmel; aber es sind Rufe um Hilfe oder zur Anklage, eine Gegenwehr, wie die Anspannung der Arme; nicht durch die Schallstärke gräfslich, sondern durch Ursache und Umstände höherer Art schauervoll, nicht als Versinnlichung schrecklicher Leiden erschreckend, sondern als ein besonders leidenschaftlicher, stimmungsvoller Vorgang in diesem Stücke dargestellten Götter- und Menschenlebens uns zu lebhaftestem ästhetischem Miterleben anregend. Es ist also hier weniger das deutlich gestaltende Ohr der Einbildungskraft, und es ist bei der ganzen vergilischen Darstellung weniger das plastisch formende Auge der Phantasie, wodurch der Dichter auf uns wirken will. Es ist überhaupt nicht die Stärke des Leidens oder das Leiden als solches, das dargestellt werden soll. Und wir sollen nicht durch das unerträgliche Leiden augenblicklich gerührt oder jählings erschreckt werden.

Schiller hat recht, wenn er den Zweck der vergilischen Darstellung nicht in der Versinnlichung des Leidens und in momentanen, halbrealen moralischen Affekten suchen will. Aber er hat wiederum unrecht, ihn in der pathetischen Darstellung des göttlichen Strafgerichts zu finden, uns Leser oder Hörer Vergils mit dem Pathos des erhaben Furchtbaren erfüllen zu lassen. Die Trojaner allerdings, die dort

1) Vischer, Ästhetik III 1188 f.
2) Hom. Il. V 343.

am Strande versammelt sind, sehen mit Schrecken in der Vernichtung Laocoons das göttliche Strafgericht für die Verletzung eines Göttereigentums; ihr Schrecken ist aber jedenfalls kein erhabener, er ist ein vom Dichter erzählter, relativ realer Affectvorgang. Dagegen kennt der erzählende Aeneas keine Schuld Laocoons: er weifs, dafs die Kunde, das heilige Rofs sei ein Weihgeschenk, nur eine gefälschte gewesen ist, dafs Sinon gelogen und Laocoon mit seiner Warnung und seinem Speerstofs recht gehabt hat, und dafs nur der Wille der Götter und die Verblendung der Trojaner den vorahnenden Mann und edlen, mutigen Vaterlandsfreund verhindert haben, die List der Argiver zu enthüllen und Troja zu retten. Das alles weifs Aeneas, und wir wissen es mit ihm, weil er es sagt.[1]) Also wir können in Laocoons Schicksal unmöglich ein göttliches Strafgericht sehen, also uns auch unmöglich vom Schrecken vor einem solchen Strafgerichte durchdringen lassen. Wenn wir aber nicht ein Strafgericht für eine Schuld, sondern ein furchtbares göttliches Verhängnis gegenüber einem Unschuldigen annehmen, kann es dann Zweck und Wirkung sein, dafs im Schillerschen Sinne dieses Gericht erhaben, seine Darstellung pathetisch sei?

Die mächtige, zerstörende Naturkraft, welche jedes Widerstandes spottet, könnte in den Schlangen gegeben, also die erste Schillersche Bedingung für das Erhabene und Pathetische könnte erfüllt sein. Das Zweite, dafs das Mächtige auch furchtbar sei, auch von uns Hörern des Dichters gefürchtet werde, ist jedenfalls gegeben, sofern wir lebhaft miterleben, was Vergil geschehen läfst. Aber nun das Dritte: die Gegenwehr unsrer Vernunft gegen die Furcht, diejenige Freiheit des Geistes, welche unsere sittliche Gesinnung durch den Leidenszustand jedenfalls nicht verändern läfst, ja sogar das höchste Leiden und letzte Verderben durch die Gesinnung erst herbeiführt? hat Vergil in diesem Sinne pathetisch dargestellt? Nein. Zwar läfst er erst die Kinder angreifen und stellt, wie ich früher ausgeführt habe, die Vernichtung der Kinder als einen ersten Akt sozusagen

1) Aen. II 17. 54 ff. 195 ff.

in der Vernichtung des Laocoon selber dar. Aber er thut das ganz objektiv in dem Sinne: 'die Schlangen wollen Laocoon töten, und zwar thun sie das, indem sie erst die Kinder fressen, dann ihn selber packen'; nicht mit einer Silbe regt der Dichter vorerst in uns die Vorstellung an, dafs mit den Kindern Laocoon auch subjektiv leide, oder, wie Schiller sich ausdrückt, dafs der moralische Mensch in Laocoon angefallen werde. Sodann läfst Vergil allerdings den Vater zu Hilfe kommen und läfst ihn von den Schlangen in dem Augenblick ergreifen, wo er seine Vaterpflicht erfüllt; aber wie wenig tritt dieser pathetische Zug hervor! Gewifs, wäre Laocoon ein gemeiner Mensch, so würde er fliehen; aber der Dichter müfste uns die Möglichkeit, dafs der Mann auch zu fliehen versucht sein könnte, wenigstens durchfühlen lassen: statt dessen giebt er, was der Edle aus freiem Willen thut, in einer Participialform, welche aussieht, als wäre das eben das Selbstverständliche, als gäbe es also für den Willen nichts zu wählen. Wie kann da in uns Hörern sich aus dem Leiden das Gefühl der That, der herrlichsten Kraftwirkung erzeugen? — Auch das ist gewifs: wenn Laocoons Untergang uns als unmittelbare Folge der zärtlichen Bekümmernis dès Vaters für seine Kinder erscheint, so erregt das unsere höchste Teilnahme. Aber ich mufs sagen: aus Vergils ganzer Darstellung bekomme ich den Eindruck, dafs Laocoon, sobald die Schlangen auf ihn ihren Lauf richten, bereits verloren, untergegangen sei, ob er nun fliehe oder Stand halte, ob er seine Vaterliebe bewähre oder verleugne. Man hat diesen Eindruck schon von den Schilderungen der Schlangen her, erst wie sie auf dem Wasser daherkommen, dann wie sie am Lande sind; wenn nun der Dichter noch die Arbeit des Angriffs auf Laocoon sozusagen methodisch zerlegt mit einem 'und zwar zuerst fressen sie die schwachen, armen Kinder' und einem 'darauf...', so mag, wer kann, zu der Vorstellung kommen, Laocoons Untergang sei Folge seiner Vatertreue! Und wenn diese Vorstellung die vergilische wäre, warum liefse denn der Dichter die Kinder nach der Erzählung ihres Todes und einer flüchtigen Erinnerung an sie — durch den Ausdruck nämlich, Laocoon sei zu Hilfe

gekommen — warum, sage ich, liefse Vergil die Kinder so ganz aus seiner Darstellung verschwinden? Kein Dichter hat inniger das Verhältnis zwischen Vätern und Söhnen aufgefafst und dargestellt, als gerade Vergil: man denke an Anchises und Aeneas, Aeneas und Ascanius, Euander und Pallas, Mezentius und Lausus und an Dutzende einzelner Stellen — wäre es da nicht auffallend, dafs der Dichter ein solches Motiv hier so nachlässig verwendete, angenommen, er hätte das Motiv hier überhaupt verwenden wollen?

Mir scheint es bezeichnend, dafs Schiller seine Prüfung des Pathetischen am vergilischen Laocoon gerade nur bis zu der Stelle führt, wo die Schlangen den Laocoon als Hilfeleistenden ergreifen und unsere Teilnahme dadurch, wie er meint, aufs höchste entflammt ist. Denn in der That, alles Folgende mufs diese höchste Teilnahme wieder herabdrücken. Nicht blofs, weil wir Laocoon nur noch in seiner eigenen Person, nicht mehr als Vater sehen, weil wir ihn allein in seiner völligen Umstrickung anschauen und ihn nur gegen die Fesseln, die ihm selber angelegt sind, sich sträuben sehen und in der eigenen Not um Hilfe schreien hören, wie ja auch der Opferstier nicht um seiner Kinder willen, sondern um seiner selbst willen brüllt — nicht blofs deshalb würde die pathetische Teilnahme am Erhabenen von ihrer Höhe herabgedrückt werden. Der Dichter hat uns vielmehr durch die Erzählung vom hölzernen Rofs und von Sinon ganz in die Stimmung des erzählenden Aeneas versetzt, der mit 'unsagbarem Schmerz' erzählt, wie alle Tapferkeit, aller Edelsinn, alle Weisheit und alle Frömmigkeit Troja nicht habe retten können, weil sein Untergang nun einmal vom Schicksal bestimmt gewesen und von den Göttern erbarmungslos durchgesetzt worden sei; der Dichter hat dann die Erzählung von Laocoon eingeführt mit den Worten, dafs eine höhere, furchtbarere Erscheinung als das hölzerne Rofs die Herzen der ahnungslosen Trojaner erst recht in Verwirrung versetzt habe; in der Schilderung und Erzählung von den Schlangen hat er bisher besonders das Übernatürliche und die triumphierende Überlegenheit der Ungeheuer hervortreten lassen und demgemäfs die Wehrlosigkeit ihres Opfers; nun strengt sich Laocoon zwar an, die

Schlingen zu zerreifsen, und schreit um Hilfe, wir fühlen aber und der Erzähler läfst es uns deutlich fühlen, dafs alles vergeblich sei, und wir hören die Sätze von Laocoons Anstrengungen nur wie einräumende Vordersätze, welche uns bereits den negativen Nachsatz erwarten lassen: können wir uns da zu dem Gefühl der Freiheit des Geistes gegenüber dem sinnlichen Leiden erheben? Fühlt denn Laocoon diese Freiheit? fühlt sie der erzählende Aeneas und in ihm der darstellende Dichter? woher sollten da wir zu diesem erhebenden Gefühle kommen? Wenn also auch die Stelle von dem zu Hilfe eilenden Laocoon an sich den Eindruck des erhaben Furchtbaren im Schillerschen Sinn machte, so würde doch die ganze übrige Darstellung diesen Eindruck weder vorbereiten noch hinterher erhalten; aber auch jene Stelle selber kann in ihrem engeren Zusammenhang den pathetischen Eindruck in Schillers Sinn nicht machen.

Ich komme zu Goethe. Er beurteilt die vergilische Darstellung vom Standpunkt der Erzählungstechnik: da der Dichter den Aeneas selber die Geschichte vom hölzernen Rofs erzählen lassen wolle, so müsse er ihn die unverzeihliche Thorheit der Trojaner entschuldigen lassen, und da sei allenfalls auch ein übertreibendes und an sich zweifelhaft poetisches, aber rhetorisch wirksames Argument zu rechtfertigen. Goethe hat sich theoretisch vielfach mit den epischen Motivierungsmitteln abgegeben, ist aber praktisch im Gebrauche solcher Mittel, insbesondere seiner sogenannten Verzahnungen, öfter unglücklich gewesen, wie z. B. im Wilhelm Meister. Hier schiebt er nun Vergil einen ebenso unglücklichen Gebrauch eines Motivierungsmittels zu — wie mich dünkt, mehr aus theoretischer Liebhaberei für diese technischen Dinge, als unter einem unmittelbaren Eindrucke der vergilischen Dichtung. Aeneas müsse die unverzeihliche Thorheit der Trojaner begreiflich erscheinen lassen, sagt Goethe. Wo ist denn diese unverzeihliche Thorheit? Die Achäer sind weggefahren, das Lager abgebrochen; es heifst, die Flotte sei nach der Heimat zurückgekehrt: das ist nach den zehn Jahren und den Mifserfolgen und abschlägigen Be-

scheiden der Götter durchaus wahrscheinlich.[1]) Da steht ein hölzernes Riesenbild, ein Roſs darstellend; es heifst in der Gegend, es sei ein Weihgeschenk für glückliche Heimkehr: das ist eine übliche Sache, nur in einer besonderen Form. Ganz Troja ergeht sich, der endlichen Erlösung sich freuend, in Erinnerungen an die Zeit des Krieges und die furchtbaren Feinde, und man zeigt sich die Stätten der Erinnerung; hier ist nun ein wundersames Erinnerungsmal, welches die Feinde selber zurückgelassen haben als Geschenk für die Göttin, welche Schirmherrin der Stadt und Burg Troja ist; jemand ruft, man solle das Geschenk und Denkmal auf der Burg selber aufstellen: der Gedanke muſs notwendig zünden. Freilich, Bedächtige warnen, Laocoon reifst durch seinen Propheteneifer und sein kühnes Beispiel die Masse schon fort. Da kommt Sinon, erregt erst Neugier und Spannung, dann Mitleid und Vertrauen selbst beim erfahrenen Könige, endlich Furcht vor drohendem Verhängnis und Verlangen danach, eine halb schon begangene Verletzung des Heiligtums wieder gut zu machen und die böse Absicht der verhafsten Feinde gegen diese selber und deren Nachkommen zu kehren: was Wunder, wenn alles überzeugt ist, es sei Pflicht, das Bild, welches an Stelle des alten Pallasbildes geweiht sei, auch an dessen alte Stätte zu bringen? Wo ist da nun Thorheit oder gar unverzeihliche Thorheit? Der erzählende Aeneas weifs nichts von Thorheit in diesem Sinne: eine 'unglückliche Besinnung' oder ein 'ahnungsloses Herz' ist keine Thorheit, wo eben die Götter verblenden;[2]) Aeneas weifs nur von einer menschlichen Lügenkunst, gegen welche redliche Männer wehrlos sind, und von göttlichem Verhängnis,[3]) er hat also auch keine Thorheit zu entschuldigen. Und schon bei Sinons letzten Worten ist nach Aeneas' Urteil die Sache entschieden: die Trojaner alle, Volk und Fürsten, sind

1) V. 13. 14: fracti bello fatisque repulsi | ductores Danaum tot iam labentibus annis. Das werden doch die Karthager dem Aeneas einfach geglaubt haben.

2) V. 54: et si fata deum, si mens non laeva fuisset; 200: aliud maius — improvida pectora turbat.

3) V. 54. 65. 106. 152. 195 ff.

ins Netz des Meineids und der Hinterlist gefallen, es ist schon erreicht, was alle Kräfte und Mittel der Feinde vorher nicht erreicht hatten: Troja wird fallen, das Rofs wird hineingeführt werden. Wie kann denn also Aeneas etwas, was er selber als bereits durch andere Gründe vollauf motiviert erklärt hat und was für ihn völlig entschieden ist, noch einmal motivieren wollen und sozusagen von neuem entscheiden lassen?

Goethe meint, der Zuhörer werde, durch die abenteuerliche und ekelhafte Geschichte erschreckt, denn auch gern zugeben, dafs das Pferd in die Stadt gebracht werde. Mit dem Zuhörer scheinen zunächst die Zuhörer des Aeneas bei Dido, in zweiter Linie wohl auch jeder litterarische Hörer oder Leser gemeint; an letztere, also auch an uns, ist ja doch die eingelegte Erzählung des Helden nach der letzten Absicht des Dichters gerichtet. Nun wissen aber die Zuhörer in Karthago und wissen wir Hörer und Leser alle, und es weifs es zur Zeit, da er in Karthago es erzählt, auch Aeneas, dafs Troja zerstört werden sollte nach dem Verhängnis und dem Götterwillen; der ganze Ton der Erzählung, vom Beginn derselben an, ist der Ton einer schmerzvollen Unterwerfung unter ein unerfafslich hartes, aber unabwendbar gewisses Geschick; was im Verlauf der Zerstörung selber Aeneas erst spät aus seiner Mutter Munde hört und mit eigenen Augen sieht, dafs es nämlich der Himmlischen Unbarmherzigkeit sei, die Troja von seiner Höhe stürze, das weifs der Held in seiner Erzählung von vornherein. Die Geschichte Sinons hat er mit schmerzlicher Entrüstung erzählt; das frevle Spiel mit den edelsten und heiligsten Gefühlen, den gotteslästerlichen Eid hat er mit Ausdrücken bezeichnet, welche nicht das Bedürfnis erkennen lassen, eine Thorheit, eine Schuld der Trojaner zu entschuldigen, sondern welche das entrüstete Erstaunen darüber aussprechen, dafs so etwas menschenmöglich sei, und den Schmerz darüber, dafs die Götter so etwas ungestraft haben geschehen lassen. Nun aber schickt sogar diejenige Gottheit selber, welche die Stadtschirmerin ist und welcher zu Ehren die Trojaner soeben sich entschlossen haben, das Weihgeschenk auf die Burg zu bringen,

zwei übernatürliche Tiere und läfst sie denjenigen Mann, der in weissagendem Geist und heiligem Eifer den Trug der Feinde hatte enthüllen wollen, auf das Unbarmherzigste vernichten. Und da soll nun der Zuhörer es 'gern zugeben', dafs das 'Pferd' hineingebracht werde? die 'abenteuerliche und ekelhafte Geschichte' soll ihn derart 'erschreckt' haben, dafs er in diesem Augenblicke mit den Troern ganz eines Sinnes ist? — Goethe mufs hier den Vergil mit einer Kühle der Objektivität gelesen haben, welche mindestens nicht vergilisch ist. Ich könnte mir einen Zuhörer denken, welcher von der Stimmung des Dichters und seines Helden mit erfüllt wäre und mit den beiden ausriefe: „Durch solche Hinterlist und gotteslästerlichen Meineid der Feinde also fällt das starke, tapfere, edle und fromme Volk! Durch solche entsetzliche Schickung der Götter also mufs der schuldlose Mensch, der edle Vaterlandsfreund und geweihte Gottespriester untergehn und mufs jener Fall des Volkes nun sogar sich vorbereiten im heiligen Sturme religiöser Leidenschaft, in der ironischen Form des Festzuges zu einem orgiastischen Sühn- und Dankfeste! Hart, unfafsbar hart sind Eure Fügungen, Götter!" — So könnte mein Zuhörer fühlen und sagen, und wenn er selber im Leben etwas von der unfafsbaren Härte des Schicksals erfahren hätte, so würde er es hier mit Andern, Gröfseren, als er selbst ist, in andrer, furchtbarerer Gestalt wiedererleben.

Ob einem solchen Zuhörer die Geschichte blofs abenteuerlich und ekelhaft wäre? ob es für ihn hinterher, beim Nachdenken, auch wie für Goethe eine grofse Frage wäre, ob die Begebenheit an sich ein poetischer Gegenstand sei? Ich darf mir als Zuhörer Vergils einen Mann denken, welcher durch Leben und Bildung den Vorstellungen griechischer und italischer Volksreligion und Volksphantasie noch nicht soweit entfremdet ist, dafs er unfähig wäre in einer poetischen Welt zu leben, wo es Götter und wo es Drachen giebt; einen Römer, welcher die schweren Geschicke seines Volkes in den vergilischen Zeiten als ein Stück eigenes Leben miterlebt hat und nicht imstande gewesen ist, die furchtbare Not seines Vaterlandes, das blutige Geschick vieler

edlen Männer, die verhängnisvolle Verblendung der Parteien, sei es fein selbstsüchtig sich von seinem eigenen 'harmonischen' Dasein fernzuhalten, sei es mit festem, unbeirrbarem Glauben an eine gerechte und gütige Weltleitung durchzuleben; einen Hörer endlich denke ich mir, welcher durch rhetorische Gewöhnung in Schule oder Leben ein äufseres und inneres Ohr bekommen hat, welches für die affektvolle Form und die schöngegliederte Bewegung vergilischer Dichtweise empfänglich ist. Auf einen solchen Zuhörer aber wird die Erscheinung der Drachen nicht als abenteuerlich und die Vernichtung von Kindern und Mann nicht als ekelhaft wirken; und wenn er hinterher, hoffentlich lange hinterher und selten, zum Reflektieren kommt, so wird seine Reflexion von dem Gefühl getragen und gehoben sein, ein Stück furchtbares Menschen- und Volksgeschick schön erlebt zu haben.

Mit dieser Kritik der Auffassungen Lessings, Schillers und Goethes und mit der vorausgeschickten Worterklärung der vergilischen Stelle glaube ich auch die wichtigeren Auffassungen anderer stillschweigend mit beurteilt zu haben. Wenn z. B. Herder[1]) in Vergils Laocoondarstellung nur eine Ausmalung der homerischen Erzählung von der Schlange zu Aulis wiederfindet, eine Nachahmung, welche Nebendinge für das Auge ausmale oder für das Ohr volltönig mache, so verkennt er durchaus, was sich als einheitlicher Charakter der vergilischen Stelle und als innerer Zusammenhang derselben mit dem Vorausgehenden und dem Nachfolgenden ergiebt; dafs er also auch den Zweck verkennt, ist kein Wunder. Wenn neuerdings andere die Geschichte Laocoons als eine allegorische Vorausdeutung auf den Untergang Trojas bezeichnet und bis ins Einzelne allegorisch gedeutet haben,[2]) so ist diese Deutung im Einzelnen gezwungen, im Ganzen willkürlich, weil in den Worten des Dichters nicht der mindeste Anhalt zu allegorischer Erklärung gegeben ist. Übrigens liegt hier dieselbe gefährliche Vermengung von Allegorie und Symbolik vor, welche in

1) Kritische Wälder. Erstes Wäldchen. 8.

2) Henry, Notes of a twelve years' voyage of discovery II S. 47 f. und ihm folgend Forbiger.

unserer philologischen Auslegung überall Unheil stiftet. Richtig ist nämlich, dafs in der Vernichtung Laocoons sich dieselbe Unerbittlichkeit des Verhängnisses offenbart, wie in der Zerstörung Trojas, und dafs das Schicksal Laocoons den Hörer mit dem Vorgefühl dessen erfüllt, was kommen soll; falsch dagegen ist, dafs der eine Vorgang in der epischen Erzählung den Zweck habe, den andern Vorgang Zug um Zug im voraus darzustellen — für wen darzustellen? das wäre schwer zu sagen.

Man hat ferner gesagt, Vergils Laocoon stelle den tragischen Kampf menschlicher Weisheit gegen die Übermacht des Schicksals dar.[1]) Nimmt man die Worte genau, so sind sie falsch. Kampf stellt uns Vergil, wie gezeigt worden, soviel wie gar nicht dar. Einen tragischen Kampf kämpft Laocoon hier nicht, sofern seine Thätigkeit beim Opfer und seine Gegenwehr gegen die Schlangen vom Dichter nicht etwa in Beziehung gesetzt sind zu irgend einem allgemeinen mächtigen Streben und Wollen des Mannes, sondern nur wie zufällig und durch den Augenblick veranlafst erscheinen. Und von einem Ankämpfen seiner Weisheit gegen das Geschick, sei es der Vaterstadt, sei es sein eigenes, ist hier an unserer Stelle nichts zu finden. Richtig ist dagegen, dafs Laocoon unter anderm auch ein weiser Mann ist, dafs das Schicksal oder vielmehr die Götter, die es vollziehen, übermächtig sind und dafs etwas von tragischer Stimmung in der epischen Darstellung wahrnehmbar wird.

Neuerdings wieder ist eine Ansicht ausgesprochen worden, in welcher sich Elemente verschiedener Ansichten, die ich schon besprochen habe, vereinigt finden. Vergils Hauptzweck sei gewesen eine Katastrophe zu schildern, weil die Schilderung einer solchen Katastrophe seinem Talente besonders gemäfs gewesen sei. Um aber diese Katastrophe im voraus zu motivieren, habe er die Durchbohrung des Rosses durch Laocoon erfunden und dieselbe als eine frevelhafte Entweihung eines der Pallas geweihten Geschenkes dargestellt. Anderseits habe er geschickt seine Katastrophe be-

1) Weidner und ihm folgend Gebhardi.

nutzt, um die endgültige Entschliefsung der Trojaner herbeizuführen.[1]) Hier ist zunächst eins, wie früher schon gesagt, unrichtig: dafs Vergil nämlich die That Laocoons als Frevel darstelle. Aeneas ist der Erzählende, Aeneas aber weifs, dafs das Rofs zwar mit Hilfe der Pallas gebaut, aber eben als Kriegsrüstzeug, nicht als Weihgeschenk geschaffen, dafs die Weihung nur vorgeblich war; Aeneas sagt ausdrücklich, dafs durch die That Laocoons Troja gerettet worden wäre, wenn das göttliche Verhängnis und die Verblendung der Menschen es nicht verhindert hätten: nur der Gemütsaufruhr beim Anblick der Vernichtung Laocoons liefs die That des Mannes fälschlich als Schuld erscheinen. Was dann ferner die geschickte Benutzung der Katastrophe angeht, so hat ja Vergil die endgültige Entschliefsung der Trojaner bereits vorher durch Sinon herbeigeführt: das läfst er wiederum den Aeneas ausdrücklich zum Schlufs der Sinongeschichte sagen. Also müfste die Laocoonerzählung noch ihren eigenen Zweck haben. Sucht man aber diesen, wie wir es gethan haben, aus ihr selber zu erkennen, das heifst: aus Sinn und Ton des Einzelnen und aus Gliederung und Zusammenhang des Ganzen, so findet man zugleich, dafs der wirkliche Hauptzweck der Laocoonerzählung für Vergil nicht eine Katastrophenschilderung war, welche überhaupt erst nachträglich zu motivieren gewesen wäre. Auf eine solche Ansicht ist man auch nur durch die falsche Schlufsfolgerung gekommen, welche bei der leidigen sogenannten quellenkritischen Behandlung von Dichtern üblich ist: „in den Quellen hat die Laocoongeschichte den und den Sinn; der und der Sinn ist also der eigentliche; bei unserem Dichter hat die Geschichte im Zusammenhang den und den Sinn nicht; folglich — hat sie einen uneigentlichen, künstlichen, scheinhaften Sinn und Zweck.“ Frage man statt dessen vor allem, was beim Dichter selber, im Zusammenhang seiner Darstellung die Idee der Geschichte sei, und setze voraus, dafs ein rechter Dichter kein Geschichten- und Sagensamm-

1) Robert, Bild und Lied (Philol. Untersuchungen herausg. von Kiessling und Wilamowitz V) S. 202 ff.

ler 'aus Quellen' sei, sondern dafs im besonderen Augenblicke, in der besonderen Stimmung, für den besonderen Zusammenhang einer idealen Begebenheitsreihe dem Dichter eine überlieferte Geschichte oder Sage überhaupt erst ihren 'Sinn' annehme, sich ihm innerlich darstelle von einer besondern Idee erfüllt und nach dieser Idee rhythmisch gegliedert und bewegt. Dann, wenn man so die Frage stellt und solche Voraussetzungen macht, dann zeigt sich vielleicht auch bei Vergils Laocoon ein echt dichterischer und epischer Kompositionszweck.

Was als solcher wohl bezeichnet werden dürfe, habe ich nun auch mit diesen Beurteilungen fremder Ansichten schon ausgesprochen. Nicht sinnliche Darstellung des Leidens, nicht pathetische Darstellung des furchtbaren Strafgerichts, nicht rhetorische Darstellung einer technisch nötigen, motivierenden Geschichte scheint mir der Zweck des Dichters; vielmehr will er in empfindungsvoll schön erzählender Form darstellen, wie die Götter, um das verhängte Geschick eines Volkes zu vollziehen, den edelsten und weisesten Berater dieses Volkes durch sichtbare Göttermacht vernichten, durch den Schein eines göttlichen Strafgerichtes den arglosen, blinden Glaubenseifer des Volkes in Aufruhr bringen und so den Erfolg menschlicher List und Lüge in den höheren, aber auch auch furchtbareren Triumph des Götterwillens verwandeln. Das ist die Idee der vergilischen Laocoonerzählung. Man hat mit Recht von der 'ungerechten Grausamkeit der Erzählung Vergils' gesprochen[1]) — mit Recht nämlich von einem beliebigen andern Standpunkt der moralischen und religiösen Weltauffassung aus, aber mit Unrecht, wenn man den Römern und insbesondere den Römern der vergilischen Zeit das Recht bestreiten will, sich eine poetische Gerechtigkeit der Welt nach ihren eigenen herben Erfahrungen und wirklichen Bedürfnissen zu schaffen.[2])

1) 'L'injuste cruauté du récit de Virgile' finde ich aus der Revue archéol. als Ausdruck Wagnons angeführt.

2) Mit ähnlichen Worten wie an unserer Stelle wird XII 244—246 eine Erzählung eingeführt, in welcher ebenfalls durch ein göttliches Wunderzeichen die Völker betrogen und durch einen getäuschten

III.

Die Form der Darstellung.

Wenn im Vorigen der Zweck der Darstellung richtig bestimmt worden ist, so läfst sich nunmehr die Form richtiger in ihrem Werte würdigen.

Dem Zwecke, den Vorgang mit Laocoon als eine furchtbare göttliche Irreführung darzustellen, dienen zunächst die beiden Eingangszeilen der Erzählung: „Hier nun wird etwas Mächtigeres und viel Furchtbareres den Unglücklichen plötzlich vor die Augen geworfen und bringt die ahnungslosen Gefühle ihrer Brust in wirren Aufruhr.“ Mitleid und Mitfurcht vor etwas Höherem wird angeregt, eine Irreführung der Herzen stimmungsvoll angekündigt. Demselben Zwecke dient in den nächsten zwei Vordersatzzeilen die Hervorhebung der Umstände, dafs Laocoon durch Schicksalsfügung Priester ist, dafs er eine feststehende amtliche Pflicht erfüllt und gerade den Göttern opfert: man sieht voraus, dafs im Nachsatz etwas kommen wird, was mit diesen heiligen Verhältnissen des Mannes in furchtbarer Beziehung steht. Eben dahin zielt die Darstellung, wie die Schlangen kamen: das Wunderbare, Übernatürliche sowohl im allgemeinen Umrifs von Ort, Gestalt, Bewegung, als auch in den Einzelzügen der Erscheinung, in der Schnelligkeit der Ankunft dicht vor dem Ziele und in der gierigen Wildheit, die von Aug und Ohr plötzlich wahrgenommen wird. Wiederum, wie sie Laocoons sich bemächtigen: wie sie trotz ihrer Gier sich um die fliehende Volksmenge nicht kümmern, sondern unentwegt das eine bestimmte Ziel Laocoon verfolgen, wie sie erst seine schwachen Kinder zerfleischen und dann den wehrhaften Mann unauflöslich umschnüren, wie sie zuletzt triumphierend über den vierfach Umstrickten hoch emporragen. Ferner die Darstellung, wie zwar Laocoon gleichzeitig mit den Armen und mit der Stimme kämpft sich loszuhelfen und Hilfe bei

---

Seher in einen Kampf getrieben werden, welcher wilder ist als alle vorangegangenen Kämpfe, in welchem sogar die Opferaltäre geschändet und Aeneas in heiliger Thätigkeit, vielleicht sogar durch einen Gott, verwundet wird.

Göttern und Menschen zu finden, aber freilich die wunderbaren Tiere gerade bei den Göttern Zuflucht suchen und finden, und gerade bei derjenigen Gottheit, welche von Laocoon scheinbar, aber nicht wirklich verletzt worden ist. Endlich spricht der Schlufs es geradezu aus, dafs die Wirkung des Vorgangs mit Laocoon ein Sturm religiöser Angst und religiösen Eifers und die völlige Preisgebung der sicheren Stadt an die Feinde gewesen sei.

Insofern ist die Form, in welcher Vergil seine Idee dargestellt hat, eine deutliche und eine einheitliche. Zugleich ist sie eine wohlgegliederte. Anfang und Ende entsprechen sich: das Ankündigen einer neuen Irreführung durch höhere Macht und sozusagen das Feststellen der verhängnisvollen Verwirrung weisen wechselseitig auf einander hin. Der Mittel- oder Hauptteil führt uns einleitend den Helden des Vorgangs vor, dann die Erscheinung der Schlangen, ihren Angriff und Erfolg, die letzte ohnmächtige, hilflose Gegenwehr des Menschen mit dem sicheren Entkommen der Ungeheuer unter dem mächtigen, hilfreichen Schutz der Götter. Einzelne Teile sind wieder in sich selber wohlgegliedert. Die Erscheinung der Schlangen wird zuerst nach dem ersten Anblicke in der Ferne dargestellt und zwar wieder erst im Umrifs der Gesamterscheinung, wie sich derselbe allmählich dem Auge gestaltet, dann in den Einzelzügen der Gestalt; sodann wieder nach dem zweiten Anblicke in unmittelbarer Nähe. Den Angriff sehen wir erst in seiner unerwarteten Richtung, dann in zwei Stufen der Ausführung; zuletzt den Triumph des Erfolges.

Im äufseren Mafs der Glieder zeigt sich ein starkes Bedürfnis deutlicher Rhythmik. Den zwei Versen der Ankündigung des Vorgangs entsprechen im Umfang die zwei Verse der Einführung des Helden, beim Vortrag natürlich so, dafs nach der bedeutsam ruhig und in Mitteltonhöhe gesprochenen Ankündigung (die sich dadurch vom Pathos des vorangehenden Ausrufs wirksam abhebt) nun die Einführung des Helden ansteigend gesprochen wird und, indem sie das Mafs des vorigen Gliedes repetiert, gleichartig und doch stärker spannend die gewaltige Haupthandlung ankündigt. In der

Darstellung der Ankunft der Ungeheuer ist die äufsere Gliederung in dreimal drei Verse deutlich; wirksam rhythmisch wird dieses äufsere Mafs, wenn beim Vortrag die drei ersten Verse und die drei letzten ungefähr gleiche Tonhöhe haben und als Hauptglieder erscheinen, dagegen die drei mittleren Verse mehr in parenthetischer Senkung vorgetragen werden: zwischen der ersten überraschenden Gesamterscheinung in der Ferne und der zweiten wieder überraschenden Erscheinung in der Nähe ist die Schilderung der Einzelheiten der Gestalt ein ruhigeres Verweilen.

Die sprachliche Form ist, wo es darauf ankommt, anschaulich im Ausdruck, überall lebendig in der Gedankenverbindung und in allem empfindungsvoll.

Wir müssen, glaube ich, verzichten auf die plastische Schönheit Lessings, auf die pathetische Schönheit Schillers und die technische Korrektheit Goethes. Dafür haben wir eine epische Schönheit, also das rhythmisch gegliederte Wortbild eines bedeutsamen Lebensvorganges, eine Schönheit, welche, durch Zeit und Nation bedingt, einst auch zeitgemäfs und national zu wirken vermochte; sofern aber das echt Zeitgemäfse und echt Nationale allezeit auch echt menschlich ist, so darf der Dichter auch unserer Teilnahme noch sich erfreuen. Wenn man hier vom 'kalten, rednerischen Pomp des Römers' geredet hat,[1]) so hat man einfach aus einem allgemeinen Vorurteil gegen römische Art ein besonderes Urteil gegen Vergil gemacht und sich nicht bemüht, den Dichter aus seinen besonderen Worten und aus seiner besonderen Zeit zu verstehen. Und wenn man die vergilische Darstellung gern herabsetzt gegenüber der plastischen Laocoongruppe, so vergifst man, trotz allem Reden von den Grenzen der Poesie und der Bildnerei, doch immer wieder zweierlei: einmal, dafs der Dichter gewisse schöne Dinge nicht hat, weil sie für seinen epischen Kompositionszweck nicht schön, nicht episch rhythmisch sind; zweitens, dafs der Dichter dafür etwas aufserordentlich Schönes hat, das kein Plastiker haben kann. Der Plastiker kann uns frei-

1) Feuerbach, von Blümner citiert Laokoon S. 538.

lich einen starken, edlen Mann und Vater darstellen, welcher sich und seine Kinder unter furchtbaren körperlichen und seelischen Leiden vergeblich aus der tödlichen Umschlingung zweier überlegen starker Schlangen zu befreien ringt; aber der Dichter allein kann uns darstellen, dafs es der edelste und weiseste Mann und Berater eines grofsen Volkes war, der in und mit seinen Kindern vernichtet wurde, dafs es die Götter waren und göttliche Ungeheuer, welche unwiderstehlich ihn vernichteten, dafs er unter dem Scheine der Schuld schuldlos litt, aber leiden mufste, um Volk und Vaterstadt dem notwendigen Verhängnis zu überantworten in einer Weise, welche ein grofsartiger Triumph des Götterwillens war; der epische Dichter allein kann uns in edlem Rhythmus darstellen, wie sich der ganze Vorgang in furchtbarer Folge der einzelnen Teile vollzog und wiederum vorausgegangene Vorgänge fortführte und abschlofs und nachfolgende Vorgänge vorbereitete und begann; und nur ein Epiker wie Vergil kann uns das alles erzählen in dem ergreifenden Tone eines Mannes, welcher das Entsetzliche miterlebt, die Gründe seither erkannt und sich in die harte Notwendigkeit der Götterschickung mit schmerzlicher Selbstüberwindung zu ergeben gelernt hat.

Der Schufs des Acestes.

Aen. V 519—544.

Bei den Spielen zu Ehren des verstorbenen Vaters läfst Aeneas von seinen Trojanern und den Siciliern des Acestes ein Taubenschiefsen abhalten. Der erste Schütze trifft den Mast, der zweite zerreifst den Faden, dafs die Taube befreit sich in die Wolken emporschwingt, der dritte aber holt glücklich den Vogel aus den Lüften herunter. Für den vierten und letzten Schützen, den sicilischen Fürsten Acestes, ist also der Preis von Rechts wegen verloren: nur zur Kraft- und Bogenprobe schiefst der Alte in die Luft empor. Da ereignet sich nun ein Wunder: der Pfeil wird glühend und fährt in brennender Gestalt durch die luftigen Wolken. Darüber ehrfürchtiges Staunen der Zuschauer und fromme Freude des Schützen und des Aeneas: Acestes wird nach göttlichem Willen als Sieger begrüfst und belohnt.

Es ist eine berechtigte Frage, was diese auffällige Wendung der Geschichte zu bedeuten habe, und eine vielerörterte Frage, worauf gewisse Worte des Dichters von späteren Erfüllungen des Wunderzeichens hinweisen sollen. Um diese Fragen methodisch zu beantworten, prüfe ich vor allem die Worte des Dichters auf Wortlaut und Wortsinn.

I.

Einzelerklärung.

Zunächst die Worte, mit denen Vergil auf die Schilderung des Zeichens erst vorbereitet: „Hier nun trat ihren Augen eine plötzliche Wundererscheinung entgegen, welche künftig mächtige Weissagekraft (oder Kraft der göttlichen

Willensoffenbarung) haben sollte."[1]) Wörtlich verstanden, hat also die Erscheinung augenblicklich die mächtige Weissagekraft oder die hohe Schicksalsbedeutung noch nicht. Wenn aber etwa gesagt werden sollte, die Verwandlung des Pfeiles weissage für später bedeutende Ereignisse oder Dinge, dann würde doch die Erscheinung ihre weissagende Bedeutung schon jetzt, nicht erst künftig haben. Genau genommen scheint mir also nur zweierlei möglich, entweder: diese gegenwärtige Verwandlung des Acestespfeiles wird erst später durch wichtige Ereignisse ihre hohe weissagende Bedeutung bekommen, indem die Ereignisse diese ursprünglich auf eine harmlosere Sache bezügliche und bezogene Erscheinung auffällig in Erinnerung bringen und zu einem Vorzeichen machen, welches weitere, gröſsere Ereignisse verkündet; oder aber: es wird später dieselbe Art Erscheinung, nicht der brennende Acestespfeil, aber eine pfeilartige, brennend durch die Lüfte fahrende Erscheinung eine mächtige weissagende Bedeutung haben. — Auch die gegenwärtige Erscheinung soll freilich bedeutungsvoll sein; die Form 'hic (oculis) obicitur' wenigstens wird vom Dichter für Erscheinungen wie die Schlangen Laocoons gebraucht.

„Bewiesen hat es hinterher der auſserordentliche gewaltige Ausgang." Was bewiesen? Doch wohl eben das zuletzt Genannte: die spätere hohe Schicksalsbedeutung des Zeichens. — Welcher auſserordentlich gewaltige Ausgang? Eben die wirkliche Erfüllung desjenigen Schicksals, für welches später das Zeichen Weissagekraft haben soll. — Und hinter welchem andern Zeitpunkt her? Man wird nämlich unwillkürlich Worte wie 'bewiesen hat es nachher' im Sinne von 'hinterher, später als es hätte erkannt werden können oder sollen' auffassen. Wenn der Dichter selber

1) Über die Bedeutung von monstrum, omen u. ä. vgl. Luterbacher, der Prodigienstil der Römer (Burgdorf. Progr. 1880) S. 5 m. Anm. 7. Vergil scheidet die Bedeutungen deutlich: 'monstrum' ist die seltsame Erscheinung (eine solche ist aber für Römer nie bedeutungslos), 'omen' ist die einer Erscheinung gegebene Deutung oder ihre Bedeutung, 'augurium' ist die deutliche Offenbarung eines bestimmten Willens der Götter; vgl. Aen. II 680. 691 ff. 703. III 59. 89 ff. u. a.

sagt, dafs die Erscheinung ihre hohe Weissagekraft erst künftig haben sollte, dafs sie dieselbe also zu Aeneas' und Acestes' Zeit noch nicht hatte, so kann er doch nicht sagen wollen: später, als Acestes und Aeneas die Erscheinung gesehen hätten, habe eine gewaltige Erfüllung bewiesen, dafs die Erscheinung schon zu Aeneas' und Acestes' Zeit diese Kraft gehabt habe. Auch das wäre wunderlich gesagt, wenn man erklärte: eine gewaltige Erfüllung habe seit Aeneas' und Acestes' Zeit bewiesen, dafs die Erscheinung in irgend einer von Aeneas' Standpunkt aus zukünftigen Zeit eine hohe Schicksalsbedeutung haben sollte. Einfach und vernünftig ist wohl nur die Erklärung: zu Aeneas' und Acestes' Zeit hatte das Zeichen noch nicht jene hohe Offenbarungskraft; in einer Zeit nach Aeneas und Acestes bekam es dieselbe, aber sie wurde trotz ihrer Deutlichkeit nicht klar erkannt; wieder später erfüllte sich das geweissagte Schicksal in aufserordentlich gewaltiger Weise, und damit wurde der klare Beweis der Bedeutung gegeben. Dabei ist nur immer noch die Frage: in welcher Form hat die Erscheinung ihre Schicksalsbedeutung in der Zeit nach Aeneas bekommen? etwa durch natürliche Ereignisse im menschlich geschichtlichen Leben, welche den Pfeil des Acestes blofs irgendwie in Erinnerung brachten und durch dieses Zusammentreffen nun dem Pfeil für noch spätere Zeit Weissagekraft gaben? oder durch ähnliche Wundererscheinungen in der Luft, welche auf gewisse grofsartige Ereignisse vorauswiesen, wie diese Ereignisse selber hinterher es klar haben erkennen lassen? Man kann hier geneigt sein, das Zweite zu wählen; denn wenn diese letztgenannten grofsartigen Ereignisse bewiesen haben sollten, dafs jene vorangegangenen natürlichen geschichtlichen Ereignisse richtig zusammengetroffen seien mit dem Wunder, das wiederum früher dem Acestes widerfahren sei — so wäre das doch wohl eine etwas künstliche, verwickelte Annahme. Wenn dagegen der Dichter dem Acestes eine Art Wundererscheinung widerfahren läfst, welche ähnlich später wieder vorgekommen und bei dieser späteren Wiederholung durch grofsartige Ereignisse als ein hochbedeutsames Vorzeichen erwiesen worden ist, so ist das für die unmittelbare Auffassung des Zuhörers weniger verwickelt,

und es entspricht auch der römischen Auffassung von der Notwendigkeit doppelter Zeichen: erst ein zweites, verwandtes Zeichen giebt dem ersten, das sonst dunkel oder in seiner Bedeutung beschränkt bliebe, die bestimmte, höhere Schicksalsbeziehung.[1])

„Und spät erst haben schreckenverbreitend die Seher ihre Deutungen verkündet.“ Nehmen wir das prädikative Beiwort der Deutungen, ‘sera’, in seinem gewöhnlichen Sinne von ‘zu spät’,[2]) wofür kamen denn die Deutungen spät oder zu spät? Doch wohl für die Erkenntnis des Sinnes jener Wundererscheinung. Und warum war es für diese Erkenntnis zu spät? Entweder weil die Deutungen der Vorzeichen erst mit und nach den erfüllenden Ereignissen kamen — aber das wären doch keine eigentlichen Propheten mehr gewesen und kein weissagendes Verkünden von Vorausdeutungen, und den Schrecken hätten dann nicht die Propheten, sondern die gewaltigen Ereignisse selber verursacht. Oder aber: die Seher haben erst kurz vor dem Eintritt der Ereignisse ihre Deutungen der Zeichen verkündet, so daſs eine volle Erkenntnis, vielleicht auch eine Abwehr der bevorstehenden Ereignisse nicht mehr möglich war. Das scheint die natürliche Erklärung, und es ergänzt diese den Gedanken der vorangehenden Worte, wie denn die beiden Sätze selber als eng zusammengehörig, sich ergänzend vom Dichter verbunden sind: ‘die klare Erkenntnis ist hinterher durch die auſserordentlichen Ereignisse gekommen, und erst, als die Ereignisse unmittelbar bevorstanden, haben die Seher ihre Deutungen verkündet, so daſs es für eine nützliche Einsicht zu spät war.’ Man mag vergleichen, wie sich Sueton im Leben des Augustus Kap. 94 ausdrückt. Da war zu Veliträ in alter Zeit ein Teil der Mauer vom Blitz getroffen worden, und es wurde den Veliternern der Bescheid gegeben, ein Bürger ihrer Stadt werde dereinst die Oberherrschaft gewinnen. Die Veliterner führten nun im Vertrauen auf diese

1) Servius zu Aen. II 691 rec. Thilo: ‘secundum Romanum morem petit, ut visa firmentur. Non enim unum augurium vidisse sufficit, nisi confirmetur ex simili.’

2) So auch Henry.

Verheifsung des öfteren Kriege mit Rom, um die Herrschaft zu gewinnen, fast bis zur eigenen Vernichtung; spät endlich erst wurde durch die beweisenden Thatsachen offenbar, dafs jenes Vorzeichen die Machtstellung des Kaisers Augustus, dessen Geschlecht aus Veliträ stammte, geweissagt habe.

Wenn die Seher mit ihren Deutungen schreckenverbreitende heifsen, so sind eben die Ereignisse, deren Anzeichen und Merkmale sie verkünden, schreckenerregender Art. Das kann auch vorher schon durch den Ausdruck angedeutet sein, dafs die Erfüllung eine ungeheure oder aufserordentlich gewaltige genannt wird. Auch wenn die Deutungen der Propheten zu spät kommen, so liegt darin, dafs es Ereignisse seien, die man lieber abgewehrt hätte. Wem die Seher Schrecken eingeflöfst, sagt Vergil nicht ausdrücklich: seine Zuhörer werden es ohne das verstehen. Man hat gerade darum den Eindruck, es sei ein Schrecken allgemeinerer Art, den gesamten Lebenskreis der Zuhörer des Dichters treffend, gewesen. Auch dafs es schreckenverbreitende Seher in der Mehrzahl sind, läfst an ein weiteres, allgemeineres Gebiet ihrer Verkündigung denken, und bei den Worten von der 'ungeheuren Erfüllung' stellt man sich Ereignisse in der weiteren Welt der vergilischen Zuhörer vor.

Soviel von den vorbereitenden Worten des Dichters; es folgt die Beschreibung des Wunderzeichens selber. „Indem es dahinflog, fing in den fliefsenden Wolken das Rohr an zu glühen." Man denkt sich das Rohr noch in fortdauernder Bewegung zur Zeit, wo das feurige Leuchten wahrgenommen wird. Das Beiwort der Wolken 'flüfsig' würde ich im Gegensatze zum Festen, Starren verstehen, also an die weich nachgebende, zartflüchtige, luftige Natur der Wolken denken; das entspricht auch der Abstammung und häufigsten Verwendung des Wortes. Man hat hier von einer 'reinen, ungetrübten Wolkenluft' gesprochen:[1]) was das eigentlich sei, weifs ich nicht; aber auch 'durchsichtig' können die Wolken nicht

1) So Ladewig. Bei Ladewig-Schaper wird 'liquidis' als 'durchsichtig' und proleptisch erklärt: das Glühen erhelle das Dunkel der Wolken.

heifsen. Denn der Dichter hat vorher schon von schwarzem Gewölk und feuchten Lüften erzählt,[1]) in welche die Taube sich emporgeflüchtet habe; dann von einer schwarzen Wolke, unter welcher die Taube gerade sich befand, als ein Schütze sie traf; Acestes selber hat seinen Schufs gerichtet 'aërias in auras', das heifst: in Lüfte, welche man sich im Unterschied von der reinen Sonnenluft des Äthers eher dunstig oder duftartig, neblig, dämmerig vorstellt. Da ferner 'nubes' etwas Verhüllendes bezeichnet, so würde 'liquidus', im Sinne von 'klar durchsichtig' verstanden, mit 'nubes' zusammen ein Oxymoron bilden: was sollte eine so starke rhetorische Figur gerade an unserer Stelle? Und das Oxymoron wird nicht beseitigt, wenn man 'liquidis' als Prolepsis erklärt: auch die proleptisch beigelegte Eigenschaft mufs sich eben als Attribut des Dinges vorstellen lassen.[2]) Dagegen ist es für die Vorstellung vom fliegenden Pfeil von poetischem Wert, dafs wir ihn uns dahinfliegen denken hoch oben schon inmitten des luftig flüfsigen, widerstandslosen Gewölkes. Weil Gewölk am Himmel steht und auch den Pfeil links und rechts umgiebt, so hebt sich das Glühen desselben von der dunkleren Umgebung deutlicher ab, als wenn der Himmel selber in strahlender Heiterkeit leuchtete. So ist doch wohl vorher schon die Vorstellung einer 'schwarzen Wolke' dem Dichter gekommen im Gegensatz zu der Taube, die wie gewöhnlich als weifs oder doch hell gedacht sein wird; der Gegensatz soll nicht malerisch wirken, sonst müfste die Farbe der Taube genannt sein; aber er soll für den epischen Vorgang der Taubenflucht episch anschaulich das Ziel der Flucht markieren.[3]) Ebenso ist Gewölk, dunkel gedacht, das richtige Element für den Vorgang des Erglühens, Leuchtendwerdens.

---

1) V. 512 nach der besseren Lesart: notos atque atra nubila.

2) 'Das finstere Licht der Nacht' z. B. bleibt entweder ein stark rhetorisch figürlicher, als Oxymoron wirkender Ausdruck, auch wenn ich sage, das Licht werde eben durch die Nacht Finsternis, oder aber es ist überhaupt Unsinn so zu sagen.

3) Die üblichen Beiworte der Taube, die sich auf die Farbe beziehen, sind alba, lactea, nivea. Auch II 190 ff. setzt der Dichter die weifse Farbe voraus, weil man sich die Tauben einer Göttin weifs

Weil wiederum das Gewölk flüſsig, widerstandslos ist, so fliegt Acestes' Pfeil, im Gegensatz zu den Pfeilen der Andern, ungehemmt weiter und höher; ähnlich hieſs es von der Taube, mit welcher beim Wettfahren der Schiffe das Schiff des Mnestheus verglichen wurde, daſs sie zuerst beim Flattern in den Löchern und Klüften der Uferfelsen laut mit den Flügeln schlage, dann aber in der freien Luft die widerstandslose Bahn dahinstreiche: radit iter liquidum.[1]) Vielleicht erhöht auch die Vorstellung, daſs das Gewölk ein zerflieſsendes sei, das Wunderbare des plötzlichen Brennens und Leuchtens; oder ist es zu sehr physikalische Reflexion, daſs widerstandslose Flüſsigkeit mit der Entzündung im Widerspruch stehe? poetische Darstellung kann natürlich nur mit unmittelbar vorschwebenden Vorstellungen, nicht mit Reflexionen wirken.[2]) Das Wunderbare wird durch die Allitteration 'arsit arundo' auch mittels des Ohres eindrücklich gemacht.

„Hell zeichnete es seine Bahn mit Flammenglut." Das lateinische Wort 'signare' ist in seiner anschaulichen Kraft weniger abgenutzt als unser deutsches 'zeichnen' oder gar 'bezeichnen'; ich setze darum, zumal da das Verbum betonte Anfangsstellung hat, das verstärkende 'hell' dazu. Ganz ebenso gestellt und betont und ähnlich verbunden und mit demselben Objekt 'Bahn' konstruiert, ist das Verbum in der Aeneis II 697 angewendet, um eine gleichartige Himmels- oder Lufterscheinung zu schildern. Gemeint ist an beiden Stellen: nicht bloſs der Körper selber brennt, sondern hinterher noch ist seine Bahn als flammende Linie sichtbar. In unserer ganzen Stelle dienen der Stärke des Eindrucks Allitterationen

---

denkt: er nennt die Farbe nicht, weil ihm an der Darstellung des Malerischen für den epischen Zweck nichts liegt.

1) So ist auch VII 699 'liquida inter nubila' (nach der besseren Lesart) zu verstehen. 'liquida nox' X 272 ist eine Nacht, deren Dunkel nicht fest, zäh, für die Augen undurchdringlich dicht (spissae noctis umbrae II 621), sondern nachgiebig, durchdringbar ist: hier sieht man, wie man zu der Bedeutung 'klar, durchsichtig' erst gelangen kann.

2) Jedenfalls aber darf man dem Dichter auch nicht das Wunderbare dadurch natürlicher machen wollen, daſs man z. B. hier mit Forbiger die physikalische Möglichkeit ähnlicher Vorgänge aus der Elektricität ableitet.

und Assonanzen: 'volans liquidis in nubibus arsit arundo | signavitque viam flammis tenuisque recessit | consumpta in ventos'; namentlich ist die Häufung und Vereinigung der Laute i und s ohrfällig. — „Und es schwand zurück in die leeren wehenden Lüfte, nachdem es sich verzehrt hatte." Die Vorstellung, die gleich anfangs durch 'volans' hervorgerufen worden, dauert fort: nicht etwa ein Erlöschen im Stehen und Ruhen, sondern ein Weiterfliegen, ein rasches Sichentfernen ist gedacht, und im Weiterfliegen zersetzt sich der natürliche Stoff, so dafs der Körper, den wir eben noch haben weiter emporsteigen sehen, nun auf einmal in der Luft spurlos sich verliert, ohne auf die Erde zurückzufallen. Das spurlose Verschwinden ist gerade dadurch eindrücklich gemacht, dafs der Körper nicht etwa von dichteren Körpern verhüllt wird (auch die Wolken waren ja fliefsende), sondern in 'dünne, inhaltslose' Luft sozusagen sich auflöst und in den 'wehenden' Lüften wie verweht ist. Die beiden Verba 'signavit' und 'recessit' stehen gerade am Anfang und am Ende des Verses einander gegenüber: vielleicht will der Dichter die helle, feurige Lichterscheinung und das spurlose Verschwinden im nächsten Augenblick einander gegenüberstellen. Beachtenswert ist auch die Art, wie die drei Stadien der Handlung, die erste Entzündung des Pfeils, dann die helle Zeichnung der Bahnlinie während des Brennens und Weiterfliegens und zuletzt das Verschwinden, mit einander verbunden sind: arsit — signavitque viam — tenuisque recessit .. in ventos. Eine asyndetische Koordination würde uns die einzelnen Akte jeden für sich gesondert vor Augen stellen; diese polysyndetische Koordination zeigt uns die drei Akte als zusammenhangende und in einander übergehende, einander notwendig ergänzende Teile einer Handlung: man bekommt so den Eindruck einer gewissen Notwendigkeit, Gesetzmäfsigkeit und sicheren Schnelligkeit des ganzen Vorgangs; so pflegen wir solche Vorgänge darzustellen, welche wir schon aus Erfahrung kennen und sozusagen normal, ganz nach unserer Erwartung sich vollziehen sehen.[1])

1) Man hört und liest häufig, gerade das Asyndeton drücke Schnelligkeit aus. Aber z. B. in Caesars veni vidi vici macht den Ein-

Fasse ich die bisher gegebenen Merkmale zusammen, so haben wir folgende Erscheinung: ein Pfeil — hoch in der Luft hinfliegend — im Fliegen plötzlich erglühend und leuchtend — weiterfliegend — die Bahn als flammender Streif sichtbar — der Körper sich verzehrend, im Weiterfliegen spurlos verschwindend — der ganze Vorgang sozusagen glatt sich abwickelnd.

Um das Bild des Vorgangs, welches den Dichter erfüllt, völlig zum Ausdruck zu bringen, giebt er uns noch eine Vergleichung: „gleich wie vom Himmel manchmal Gestirne sich loslösen und vorüber laufen und fliegend einen Schweif hinter sich herziehen". Der Pfeil des Acestes ist von der Erde gekommen und ist dann in den Wolken eine sternartige Erscheinung geworden; nun aber soll er mit ursprünglichen Himmelserscheinungen verglichen werden: darum ist das Wort 'Himmel' vom Dichter aus seinem Satz herausgenommen und mit Gegensatzbetonung noch vor die Vergleichungspartikel gestellt. Dieses Gegensatzes wegen ist denn wohl auch der Ablativus 'caelo' eher als Ablativus der Trennung mit dem Participium 'refixa' zu verbinden. An sich wäre auch die Verbindung mit den Hauptverben 'transcurrunt' und 'ducunt' und die Erklärung 'am Himmel' möglich; aber der Pfeil des Acestes fährt doch auch am Himmel oder durch den Himmel (im Sinne des lateinischen Wortes 'caelum') dahin, eine Gegensatzbetonung wäre also dann unsinnig,

---

druck der Schnelligkeit die Sache, nicht die Form an sich. Wenn Caesar die Vorgänge jeden einzeln für sich, nicht in ihrer natürlichen logischen Verknüpfung neben einander stellt, so sehen wir eben jeden Vorgang einzeln für sich, selbständig betont, sehen also erst im Kommen, dann im Erblicken je einen selbständigen Vorgang: das ist für solche sachlich untergeordnete Vorgänge überraschend, spannend; dann steht den beiden ersten Vorgängen gegenüber, durch eine kleine Pause getrennt, der dritte Vorgang: zu unserer Überraschung nicht wieder ein gleichartiger, sachlich untergeordneter, sondern ein entscheidender, und dieser entscheidende Vorgang steht da, ohne eine grammatische, sachlich berechtigte Andeutung, dafs er mit den beiden ersten Vorgängen kausal, temporal oder auch nur kopulativ zusammenhange. Da macht die Form den Eindruck nicht der Schnelligkeit der Vorgänge, wohl aber der überraschenden Zufälligkeit.

während der Himmel, von welchem meteorartige Gestirne sich loszulösen scheinen, einen richtigen Gegensatz bildet zu der Erde, von welcher der Pfeil hergekommen ist. Bei dem Ausdruck 'refixa caelo' ist die Vorstellung die: das Gestirn, welches uns plötzlich an irgend einer Stelle des offenen Himmels sichtbar wird und von der Stelle wegfährt, habe vorher am Himmel festgehaftet, vielleicht höher oben, wo wir es nicht sahen, und reifse sich nun los, falle in die tiefere Region und fahre hier vorüber. Ein durchgehender Hauptbegriff ist der Begriff einer raschen Bewegung: 'refixa' deutet als Gegensatz des Festhaftens die Bewegung an; 'transcurrunt, volantia, ducunt' sind eigentliche Worte der Bewegung, das erste und zweite sogar einer raschen Bewegung. Darin stimmen Vergleichung und Verglichenes überein: der Pfeil des Acestes und das Gestirn sind vom Dichter in rascher Bewegung, der ganze Vorgang beidemal rasch vorübergehend gedacht. Im Übrigen entspricht der Zug der Vergleichung, dafs das Gestirn einen Haarschweif nachzieht, doch wohl jenem Zuge des Verglichenen, dafs der Pfeil seine Bahn feurig zeichnet. 'Haar' nennen die Römer alle die verschiedenen Lichtstreifen, welche Himmelskörper hinter sich haben, sowohl bei den insbesondre sogenannten Haarsternen oder Kometen, als auch bei Meteoren aller Art; der Hauptkörper bildet nach ihrer Vorstellung den Kopf, der Lichtstreifen das Haar dieses Kopfes: wir sagen ähnlich Schwanz oder Schweif. An unsrer Stelle nun aber veranschaulicht das 'Haar' in der Vergleichung jenen flammenden Streif im Verglichenen, welcher eine Strecke hinter dem brennenden Pfeilkörper her die Linie der Bahn zeigt.

Zu weiterer Verdeutlichung des Vorgangs und des Bildes, das der Dichter von dem Vorgange hat, mag eine schon erwähnte andre Stelle der Aeneide dienen, nämlich II 692 ff. Als da Anchises sich geweigert hatte aus Troja zu fliehen, hat dem kleinen Julus eine leichtschwebende Flammenzunge über dem lockigen Haupte geschwebt, und Anchises hat in freudiger Ahnung zu Jupiter um ein zweites, mächtigeres Zeichen gebetet, welches ihm seine ahnende Deutung jenes ersten Zeichens bestätigen sollte. Jetzt donnert es, und vom Himmel fällt ein Stern, schiefst durch das Dunkel und

fährt mit einem Flammenschweif unter starkem Lichtschein daher, dafs es ganz hell darunter wird; hoch über das Dach des Hauses weg gleitet er und birgt sich im Idawalde, hellglänzend noch und hell seine Bahn zeichnend: jetzt leuchtet noch die langgezogene Linie der Bahn, und weithin dampft alles von Schwefel. — Die Stelle entspricht der unsrigen auffällig in den Ausdrücken, welche die Art der Erscheinung charakterisieren. 'lapsa de caelo' entspricht unserm 'caelo refixa'; die Erscheinung wird dort erst 'stella', später 'sidus' genannt, wie an unsrer Stelle von 'sidera' die Rede ist; dort heifst es 'facem ducens', hier 'crinem ducunt', dort 'cucurrit', hier 'transcurrunt'; die Worte 'signantemque vias' habe ich vorhin schon mit unserem 'signavitque viam' verglichen; dafs endlich der Stern des Anchises dort so dicht über der Erde dahinfährt, dafs er auf der Erde unten, ja im Hause einen Schwefeldampf hinterläfst, das stimmt überein damit, dafs auch der Pfeil des Acestes in der Erdregion durch den Himmel fährt und nicht dem höheren Himmel und dessen Sternenregion angehört. Wollen wir also durch sorgsame Auslegung wirklich die Vorstellung gewinnen, welche Vergil an unserer Stelle hat, so müssen wir in den Zügen beider Stellen, welche so auffällig übereinstimmen, die wesentlichen und bezeichnenden Eigentümlichkeiten dieser Art Himmelserscheinung sehen und festhalten.

Festhalten nämlich, wenn es gilt, zu der poetischen Vorstellung und Darstellung nun die reale Erscheinung zu finden, also zu entscheiden, ob der Dichter, der selber sagt, dafs eine solche Erscheinung manchmal am Himmel vorkomme, diese oder aber jene Art wirklich vorkommender Gestirnerscheinungen im Auge gehabt habe und ob seine Zuhörer bei seiner Schilderung an diese oder aber an jene wirklich gesehene Art erinnert worden seien.

Plinius spricht in der Naturgeschichte II 24, 89 ff. von denjenigen Sternen, welche 'auf einmal' entstehen oder hervortreten. Er unterscheidet zwei Gruppen solcher vorübergehend erscheinenden Sterne. Zur ersten gehören die, welche wie die übrigen Sterne, Planeten und Fixsterne, über dem Horizont aufgehn und die Bewegung über den Himmel,

rascher oder langsamer, ähnlich wie jene machen. Sie können deshalb auch längere Zeit Tag für Tag beobachtet werden. Hauptvertreter dieser Gruppe ist der Komet: er geht täglich auf, er bewegt sich in der Art eines Planeten oder eines Fixsterns; er hat eine feste Gestalt: einen Stern als Kopf, darüber den Busch mit dunklerer Färbung, nachher aber keine leuchtende Bahn. Dieser Art ist der Komet Cäsars; nur dafs dieser als glückbringend verehrt wird, während sonst die Kometen schreckenerregend und schwer zu sühnen sind. — Die Erscheinungen der zweiten Gruppe sind nur sichtbar, wenn sie tiefer fallen: vorher stehen sie also unbemerkt höher am Himmel; sie springen dann leuchtend auf einmal hervor und laufen über der Erde durch die Luft vorüber; ihre Gestalt entweder die einer Fackel: kürzeres brennendes Vorderende mit lang hinterher gezogener Spur, oder aber die Gestalt eines Geschosses oder Pfeiles mit langem brennendem Körper und dann noch längerer Spurlinie.

Sollen wir also für die vergilische Erscheinung, wie sie an den beiden besprochenen Stellen erscheint, die Klasse bestimmen, so ist einleuchtend: sie gehört zur zweiten Gruppe; sie ist keine kometenartige, sondern eine fackelartige Himmelserscheinung. Das Sichtbarwerden nur in tieferer Region, das plötzliche Auftauchen, das schufsartige Vorüberfahren, das Leuchten der Bahn noch hinter demjenigen haarartigen Streifen, welcher zur Gestalt selber gehört, das plötzliche Verschwinden nach wenigen Augenblicken der Beobachtung, die Beschränkung des Erscheinens auf diese wenigen Augenblicke an dem einen Tage, ohne Wiederkehr etwa zu gleicher Zeit am andern Tage oder an mehreren Tagen nach einander — das alles ist fackelartig, nicht kometenartig. Man kann geneigt sein, beim Pfeil des Acestes insbesondere wieder an diejenige Art Fackeln zu denken, welche Boliden heifsen. Diese haben, wie erwähnt, einen längeren und der ganzen Länge nach gleichmäfsig brennenden und leuchtenden Körper, abgesehen von der Spurlinie: das pafst zu der Vorstellung des glühenden und leuchtenden Pfeils, dessen ganzer Rohrschaft feurig geworden ist. Nun bedeutet ja aber auch der Name Bolis nichts anderes als Geschofs oder

Pfeil. Im zweiten Buche der Aeneide, beim Zeichen des Anchises, tritt diese besondere Ähnlichkeit nicht hervor; man wird sich sogar bei dem Ausdruck 'stella facem ducens' eher das Bild eines kürzeren, hellleuchtenden Kopfes oder Hauptkörpers mit nachziehendem Lichtstreifen machen, also eher das Bild der insbesondere sogenannten Fackel. Dagegen wird jedenfalls an keiner Stelle jemand das Bild eines Kometen erhalten. Durch was für eine Erscheinung etwa bei Vergil und seinen Hörern das Bild eines Kometen in der Phantasie hervorgebracht werde, mag eine Stelle im zehnten Buch der Aeneide zeigen (X 260 ff.). Da steht Aeneas hoch an Bord seines Schiffes und hebt seinen Schild empor, seinen bedrängten Genossen am Lande zum Zeichen des nahenden Entsatzes. Der Schild glüht und leuchtet: da jubeln die Genossen und verdoppeln ihre Anstrengungen gegen den stürmenden Feind. Jetzt sehen die Rutuler sich verwundert um und erblicken die Flotte des Aeneas: eine Flammenzunge leuchtet an Aeneas Haupt, und aus dem Helmbusch strömt eine lodernde Flamme, und der goldene Schild sprüht ungeheure Massen Feuer, so wie wenn etwa in einer Sternennacht Kometen, blutfarben, in düsterrotem Lichte stehen oder der glühende Sirius: dieser geht auf, Dürre und Krankheit den armen schwachen Sterblichen zu bringen, und verdüstert mit unglückweissagendem Licht den Himmel. — Man sieht: Hauptzug in der Erscheinung des Kometen ist das rötliche, blutfarbene Licht und damit verbunden das Düstere, Unglückweissagende des Anblicks; dagegen erweckt der Anblick der Meteore im zweiten Buch und in unserem fünften beidemal bei den Beteiligten freudige Ahnungen und Jubel. Daneben erwecken für den Kometen der Ausdruck 'rubent' und die Zusammenstellung mit dem Sirius eben die Vorstellung eines Stehens am Himmel und nicht die eines Vorüberschiefsens, wie denn auch Aeneas am Schiffsbord ruhig dasteht und, wie man denkt, längere Zeit den Schild in der Höhe festhält; die Worte, welche Bewegung andeuten wie 'funditur', 'vomit' und 'ignes',[1]) beziehen sich auf die Bewegung des Lichtes und nicht auf die des leuchtenden Körpers.

1) Über 'ignis' s. o. Laocoon S. 68, 1.

Soweit also erstens die Ankündigung des Acesteszeichens und zweitens seine Schilderung samt Vergleich. Jetzt die Erzählung, welchen Eindruck das Zeichen des Acestes auf die Teilnehmer und Zuschauer beim Wettschiefsen gemacht habe. „Wie vom Donner gerührt im Innersten stutzten sie, und zu den Göttern droben beteten sie, Trinacrier und Teucrer Männer." Das vergilische 'haesere' wird dem homerischen '*ῥίγησεν*' entsprechen und ein momentanes Innehalten, Stocken in der bisherigen äufseren und inneren Bewegung bezeichnen, worauf sofort eine Bewegung neuer Art folgen kann. 'attonitis animis' bezeichnet nicht Betäubung: dazu würde die unmittelbare Verbindung wenig passen, in welche das Innehalten mit dem nächsten Thätigkeitsbegriff 'precati' durch die Partikel 'que' gesetzt ist; wer betäubt ist, betet nicht sofort. Vielmehr ist die 'Andonnerung' in dem ursprünglicheren Sinne des Wortes zu verstehen: sie bezeichnet eine plötzlich überraschende und übermächtige Berührung des menschlichen Gemütes durch das Göttliche, wie sie eben auch durch Blitz und Donner hervorgebracht wird. Dazu pafst dann die enge Verbindung der Worte 'attonitis haesere animis superosque precati (sunt)': in dem bisherigen Thun und Denken halten sie plötzlich inne, weil sie vom Göttlichen plötzlich und übermächtig getroffen sind, und zu den Göttern sprechen sie denn auch sofort ihr Gebet. Beide Völker, Trinacrier und Teucrer, halten inne und beide beten; die Gleichheit wird durch den Anklang der Laute 'Trinacrii Teucrique viri' und durch die Caesuren noch fühlbarer. Beide sind also vom Göttlichen getroffen und fühlen sich betroffen; es geht sie beide an. Was beten sie? Natürlich ein kurzes Stofsgebet, einen Wunsch, mit dem man bei einem bedeutsamen plötzlichen Vorfall gute Folgen zu erwirken und böse abzuwehren pflegt. Sie wünschen also beide sich eine gute Bedeutung oder wehren beide eine allfällige böse ab. Dafs sie ängstlich seien und einen düsteren Eindruck von dem Zeichen empfangen hätten, wie etwa von einem Kometen, wird nicht angedeutet.

„Und auch der Gröfste, Aeneas, weist die Deutung nicht ab, sondern den freudigen Acestes schliefst er in seine Arme."

Nach der engen Verbindung zu schliefsen, in welche innerhalb eines Verses die Worte 'nec maximus omen abnuit' mit den vorigen Worten gesetzt sind, ist dieser Gedanke eine Fortführung des vorigen: wie die gesamten Männer beider Völker fühlen, dafs die Erscheinung sie als schicksalbedeutend angehe, so auch Aeneas, auf den es vor allem ankommt. 'non abnuit' ist Figur der Litotes: er nimmt die Deutung und Bedeutung willig, freudig an; umsomehr werden wir auch die plötzliche Ahnung der Trinacrier und Teucrer vorher als eine freudige uns vorstellen. Dazu stimmt, dafs auch Acestes schon freudig ist, als Aeneas ihn umarmt; es ist das nicht etwa sogenannte Prolepsis, so dafs etwa eine Freudigkeit, welche erst durch die Umarmung und die Geschenke erregt werden sollte, dem Acestes schon im voraus als Attribut beigelegt würde: kann sich denn Acestes verständigerund anständigerweise über die Umarmung und die Geschenke freuen, wenn er nicht weifs, wie er dazu kommt? Nein, Acestes ist über das Wunder mit seinem Pfeil schon freudig erregt wie seine Trinacrier, und Aeneas nimmt die Deutung, die jeder der Sache giebt, willig und freudig an, so gut wie schon seine Teucrer sie angenommen haben. Die Allitteration und Assonanz 'muneribus cumulat magnis' macht den Akt der reichlichen Beschenkung eindrücklich, dient also dem Ausdruck der Willigkeit und Freude des Aeneas.

Welches ist denn nun die Deutung, welche Aeneas, zugleich im Sinne aller Beteiligten, dem Zeichen giebt? Zunächst erkennt er darin ein Zeichen Jupiters. Woran erkennt er das? Doch wohl an der Art des Zeichens; man kann 'talibus auspiciis' mit 'voluit' verbinden und verstehen: 'durch solche, so wunderbar offenbarende Himmelserscheinung hat Jupiter seinen Willen kundgegeben'; jedenfalls pflegt es Jupiter zu sein, welcher gerade Himmelserscheinungen dieser besonderen Art sendet.[1]) Aeneas nennt dabei Jupiter feierlich den mächtigen König des Olympus, also den Alleinherrscher, dessen Wille das Schicksal der Welt ist. So war es Jupiter Omnipotens gewesen, der jenes Meteor dem

1) Vgl. Hom. Il. IV 75 ff. 83 f.

Anchises sandte und damit den Schicksalswillen für Trojas Fortbestehen offenbarte. Der Wille dieses Weltbeherrschers ist aber nach Aeneas' Deutung in unserem Falle der: Acestes solle Ehren erlosen, ohne dafs er der Entscheidung des Loses sich unterwerfe.[1]) Die Ausdrucksweise ist die eines Oxymorons: 'ducere honores' ist vom Lose hergenommen; das prädikative 'exsortem', von Acestes gesagt, besagt aber etwas Ähnliches, wie wenn bei Homer Beute verlost wird und nun dem Führer schon vor der Losteilung das Beste besonders herausgenommen wird als Ehrengeschenk; das Los hat ja den Acestes an die vierte Stelle gebracht und dadurch von der Konkurrenz ausgeschlossen. So wird denn, ehe die vorher ausgesetzten Schufspreise an die drei eigentlich konkurrierenden Schützen verteilt werden, ein ganz besonderes Ehrengeschenk, nicht etwa der vorher bestimmte erste Preis, dem Acestes verliehen: von Anchises selber stamme es her, dem hohen Vater Anchises (der Name ist nachdrücklich wiederholt) habe es einst der thrakische Fürst Kisseus als Andenken und Pfand der Liebe verliehen. Der sittliche Wert und Sinn der Gabe wird stark hervorgehoben: zwischen Acestes und Aeneas und ihren Völkern soll gleichfalls ein inniges Verhältnis der Verwandtschaft und der Liebe bestehen. Da der Thrakerkönig Kisseus denselben Namen trägt, der auch Beiname des Bacchus ist, so ist auch die Wahl eines Mischkruges mit Bildern besonders passend: man bekommt das Bild eines Königs des alten, bacchischen Thraciens mit seinem reichen, freudigen, von der Kunst verschönten Leben.

Zuletzt bekränzt Aeneas und begrüfst als ersten vor allen den Acestes als Sieger. Und Eurytion sieht nicht scheel zu einer Auszeichnung, welche noch höher gestellt und zu stellen ist als der vorher ausgesetzte und ihm nun zufallende erste Preis.[2]) Es folgen sich daher jetzt bei der

---

1) 'exsortem ducere honores' ist die beste, von Ribbeck aufgenommene Überlieferung.

2) Bei dieser Erklärung bleibt die bestbezeugte Lesart 'praelato honori' ohne Anstofs. Nicht richtig Thiel Bd. II S. 857, da praeferre

Preisverteilung die Schützen in der umgekehrten Folge, als wie sie der Dichter zum Wettkampf nach dem Lose antreten liefs — nach ästhetischen Gesetzen ganz gerecht, wie z. B. auch bei der Wettfahrt der Schiffe das zum letzten Siege bestimmte Schiff anfangs das vorderste ist.[1])

Also das Zeichen wird von allen sofort als ein alle betreffendes und als ein glückliches empfunden; Aeneas deutet: Jupiter wolle, dafs Acestes, dem das Los einen Preis versagt hat, aufserordentlicherweise Ehren empfange; er bezieht diese Ehren auf den Wettkampf selber und erklärt den Acestes gegen die Schützenregel als den Sieger vor allen Siegern. Diese Deutung und Ausführung des Götterwillens wird von den Beteiligten und den Berechtigten anerkannt.

Dies der Schlufs der Erzählung. Nun ist aber noch etwas, was noch mit zu Wortlaut und Wortsinn der Erzählung gehört, hier nachträglich zu erledigen. Der Dichter sagt, die Erscheinung, welche damals plötzlich vor die Augen der Schützen und der Zuschauer trat, sei bestimmt gewesen, künftig mächtige Offenbarungskraft zu haben: das habe hinterher die gewaltige Erfüllung bewiesen, und spät erst hätten schreckenverbreitend die Seher ihre Deutungen verkündet. Was war also, müssen wir fragen, in späterer Zeit die Weissagekraft dieser Erscheinung, wie sie Aeneas, Acestes und ihre Genossen sahen, und welches waren die gewaltigen erfüllenden Ereignisse?

Wir werden logischerweise vor allem Ereignisse suchen müssen, welchen weissagende Erscheinungen ähnlicher Art wie das Acesteszeichen vorangingen. Dabei wäre poetisch natürlich, dafs der Dichter solche reale Ereignisse meinte, welche mit der allgemeinen poetischen Welt seiner Dichtung und mit deren allgemeinem realem Untergrunde im idealen

---

nicht dasselbe ist wie praeripere und dem Eurytion auch sein Preis nicht vorweggenommen ist.

1) Vgl. 'Die Wettfahrt der Schiffe' im Basler Gymnasialprogramm 1882 S. 19; Gebhardi zu unserer Stelle. In der Wirklichkeit wären wie dort bei den Schiffen, so hier bei den Schüssen allerlei andere Verhältnisse möglich; sie würden aber einen weniger deutlichen Rhythmus ergeben.

Zusammenhang stehen: es wäre unsinnig, Vorstellen und Empfinden der Zuhörer mitten in der Erzählung auf irgendwelche beliebigen anderen Dinge abzulenken. Und es wäre im Namen der Poesie zu fordern, dafs es Ereignisse seien, welche noch für den Zuhörer Vergils jene gewaltige Bedeutung haben und welche ihm bei den Worten seines Dichters mühelos, ohne jede Reflexion, selbstverständlich gegenwärtig sind als ein Teil seines eigenen Lebens und seiner eigenen Welt. Es wäre aber auch zu beachten, dafs die jüngeren realen Ereignisse sich in ihrer jüngeren Zeit mit Schrecken angekündigt haben, obwohl das poetische Ereignis, bei dessen Erzählung sie erwähnt werden, einst freudiger Art war. Und was die Weissagekraft späterer verwandter Erscheinungen betrifft, so wäre vor allem zu beobachten, ob Vergil selber, wo er eine verwandte Erscheinung schildert, nichts über ihre Weissagekraft andeute.

Um mit dem Letzten anzufangen, so wird ja dort im zweiten Buch der Aeneide, wie schon gezeigt worden, eine Himmelserscheinung mit den gleichen wesentlichen Merkmalen geschildert und sofort auch gedeutet und zwar in einem gerade für die vergilische Zeit besonders bedeutungsvollen Sinne. Es wird dort erzählt, wie an der Weigerung des alten Anchises die Rettung der Aeneaden und damit das Schicksalswerk des Aeneas scheitern wollte. Der Alte erklärt, er wolle Troja nicht überleben: hätten die Götter gewollt, dafs er fortlebe, so hätten sie ihm auch diese Wohnstätte erhalten. Vergebens beschwören sie ihn. Da will Aeneas wieder hinaus in den Kampf der Mordnacht stürzen und will sterben. Ihn hält Creusa mit dem Kinde zurück. Nun sehen sie auf einmal am Scheitel des Kindes die Flammenzunge leuchten, über seine Locken hinlecken und an beiden Schläfen gleichsam Nahrung suchen. Nun erhebt, während die andern erschrocken sind, der alte Anchises die Augen freudig zu den Göttern und betet: Jupiter der Allmächtige möge ihm eine Offenbarung seines Willens zu Teil werden lassen und das Zeichen in seiner Bedeutung bekräftigen. Und jetzt sendet eben Jupiter selber jenen Stern, der vom Himmel herabfällt und dann quer über die Höhe des

Hauses weg vorüberfährt mit langem leuchtendem Streifen hinterher. Jetzt freilich ist Anchises' Widerstand besiegt, er ruft die Götter an und redet betend zu dem heiligen Gestirn: „Jetzt kein Säumen mehr! ich folge, und wo ihr vorangeht, da komme ich: ihr Götter meiner Väter, so erhaltet denn mein Haus und meinen Enkel! Euer Willenszeichen ist dies, und in Eurer heiligen Willensmacht steht Troja: wahrlich, so gebe ich nach und sträube mich nicht, mein Sohn, dein Begleiter zu sein."[1])

Anchises hat zur Bekräftigung der ersten bedeutsamen Erscheinung ein Augurium verlangt. Dieses Augurium erhält er vom allmächtigen Jupiter in der Gestalt der vorüberschiefsenden Fackel. Diese nennt er das Augurium der väterlichen Götter, also genau genommen der Götter seines Hauses, und er erkennt aus ihrem Augurium, dafs im heiligen Willen dieser Götter das Dasein Trojas sicher ruhe. Er hat so etwas vorher ungewifs geahnt und gedeutet aus der Flamme am Haupte seines Enkels, also geahnt, dafs das Schicksal mit seinem Enkel etwas vorhabe, das die Erhaltung Trojas betreffe. Da er selbst hat sterben und nicht fliehen wollen, weil Troja vernichtet sei, so will und mufs er jetzt fortleben und mitfliehen, weil seine Weigerung das Leben des Aeneas und des Julus und damit die Fortdauer Trojas beinahe schon vernichtet hätte, und falls er der Weisung der Götter nicht folgte, wohl wirklich vernichten würde. Kürzer gefafst: das Meteor ist hier das Zeichen, dafs nach Schicksalswillen die Götter des Anchiseshauses Troja erhalten sollen durch Julus und seine Nachkommen.

Methodischerweise ist nun der Versuch zu machen, ob sich in der oben bestimmten späteren Zeit und mit dem oben bestimmten allgemeinen Charakter Ereignisse nachweisen lassen, welche die Erhaltung Trojas durch das Haus des Julus und seine Götter betreffen und welche durch weissagende Erscheinungen verwandter Art angekündigt werden.

---

1) Ich verbinde V. 1 und 2 und wiederum V. 3 und 4 und interpungiere danach; es ergiebt sich so ein gut vergilischer Parallelismus mit wirksamem Chiasmus: 'ich komme, helft; ihr helft: ich komme.'

Zunächst sind jedenfalls die Beendigung der zerstörenden Bürgerkriege und die Begründung einer einheitlichen Herrschaft Roms über die ganze Welt Ereignisse, welche aufserordentlich gewaltig heifsen und dem Zuhörer Vergils stets gegenwärtig sein müssen, weil sie ja eben erst vorübergegangen sind und das ganze Leben der Gegenwart noch bedingen. Diese nämlichen Ereignisse haben doch aber, nach der Auffassung sämtlicher Dichter dieser Zeit, eben den Schicksalsberuf des Julushauses erwiesen, und dieser Beruf ist: das neue Troja, die römische Nation, zu erhalten und zur Weltherrschaft zu erheben mit Hilfe der väterlichen Götter. Man höre nur statt zahlloser anderer Stellen die Gedanken des horazischen Säculargesanges V. 37 ff.: der herrliche Mann aus Anchises und Venus Blut bringt zur Säcularfeier das Opfer dar für den Besitz, die Ehre, die Fortdauer, die Weltherrschaft Roms; er opfert hierfür den besonderen Schutzgöttern seines Lebens und Wirkens, Apollo und Diana; Rom wird das Werk dieser Götter genannt, insofern ilische Scharen nach Italien gekommen seien, also sind die Schutzgötter des Augustus ilische Götter; und so wahr eben dies der Ursprung Roms sei, werden diese Götter des Augustus um ihren Segen angefleht für das römische Volk, und weil Augustus, der Mann aus Anchises Blut, jetzt opfere und bete, wird für ihn und seine Zeit Sieg und Herrschaft und goldenes Glück erhofft. So würde es aber auch in die allgemeine poetische Welt der Aeneide hineinpassen und richtig auf ihrem allgemeinen realen Untergrunde beruhen, wenn unsere Stelle sich auf die Hauptereignisse der dreifsiger und zwanziger Jahre vor Christi Geburt bezöge und ausdrückte, es habe sich in diesen Ereignissen der nationale Schicksalsberuf des julischen Hauses nach vorausgegangenen Weissagungen erfüllt. Denn der reale Untergrund der Aeneide und ihres epischen Weltbildes sind überall die Ereignisse und Erlebnisse der römischen Nation in jenen nämlichen dreifsiger und zwanziger Jahren, und wiederum die allgemeine poetische Welt der Aeneide ist eine solche, in welcher ein Held aus göttlichem Blute mit seinem Volk und für sein künftiges Volk den vom Schicksal ihm bestimmten Beruf erfüllt.

Die später gewonnene Weissagekraft des Zeichens soll nicht freudig, sondern schreckhaft sein? Auch das würde stimmen. Denn die Erhaltung Trojas im julischen Hause hat sich erst durch lange, schwere Bürgerkriege, durch blutige Schlachten, durch die Unterwerfung der Welt erweisen müssen. Da, wo Vergil den Anchises in der Unterwelt die Entwicklung des Römertums durch das Haus des Julus verkündigen läfst, läfst er schon die Welt jener Urzeit mit Schauern und Aufregung der Ankunft des gröfsten Juliers, Augustus, entgegenharren.[1]) Von schreckhaften Sehersprüchen aus der Zeit, wo der Schicksalsberuf des Juliers Octavian sich offenbarte, wird auch sonst mancherlei erzählt, wovon weiterhin noch die Rede sein mufs.

Ich möchte jetzt sagen: der Zuhörer Vergils könne nicht blofs, sondern müsse bei der Ankündigung und bei der Schilderung des Zeichens von Vorstellungen beherrscht sein, welche sich auf die kürzlich erfolgte Beendigung der Bürgerkriege und Herstellung der einheitlichen römischen Weltherrschaft durch den Julier Cäsar Octavianus beziehen.

Man hat freilich behauptet, die Schilderung des Zeichens sei eine Erinnerung an den Kometen des Diktators Cäsar.[2]) Nach dem, was oben erörtert worden, zeichnet der Dichter sehr bestimmt die Erscheinung einer sogenannten Fackel, insbesondere einer Bolide. Während der Komet Cäsars von Plinius durchaus als Komet beschrieben wird, der sieben Tage nach einander über dem Horizonte aufgeht und dann jede Nacht hoch oben am eigentlichen Sternenhimmel ohne merkbare Bewegung dasteht und stundenlang ruhig weiter leuchtet, wird unser Acesteszeichen verglichen mit jenen Meteoren, welche mitten im niedrigeren Luftraum plötzlich hervortauchen, als fielen sie vom hohen Himmel herab, für das Auge rasch fliegend vorüberfahren und nach ein paar Augenblicken verschwinden. Hätte der Dichter an den Kometen

1) Aen. VI 798 ff. Siehe über die ganze Stelle und ihren Zusammenhang den unten folgenden Abschnitt 'die Heldenschau'.

2) Wagner in seiner Schulausgabe (ed. III). Cron, Fleckeisens Jahrb. 1867 S. 409 ff. Georgii, die politische Tendenz der Aeneide (Stuttg. Progr. 1880) S. 19.

Cäsars gedacht, warum nahm er den Vergleich nicht von den Kometen her? warum liefs er nicht den brennenden Pfeil selber kometenartig am Himmel eine Zeitlang stehen? das Wunder war deshalb kein gröfseres, aber die Wirkung auf das Vorstellungsvermögen des Hörers war dann keine verkehrte.

Auch sonst wüfste ich nicht, wie ein Zuhörer Vergils an den Kometen Cäsars erinnert werden sollte. Der Komet Cäsars erschien nach der Ermordung Cäsars und zwar als ein freundliches Zeichen dafür, dafs Cäsar Gott geworden und dafs er mit seinem Volke versöhnt sei: in diesem Sinne freute sich das Volk darüber, und Octavianus erkannte, öffentlich wenigstens, freudig diese Deutung an und liefs auf dem Haupte des Cäsarstandbildes die Gestalt des Schweifgestirns anbringen; auch Vergil scheint nach der neunten Ecloge die Erscheinung des Kometen als freudig friedliche begrüfst zu haben. Man beantworte uns also die Fragen: welches ist die verspätete schreckhafte Weissagekraft des Kometen Cäsars, welche die Seher gedeutet haben, und welches die gewaltige Erfüllung, durch welche die schreckhafte, verspätete Deutung der Seher sich als wahr erwies?[1]) Angenommen, der Komet Cäsars hätte die nachfolgenden letzten Bürgerkriege geweissagt, wie konnte ein Zuhörer Vergils an den Kometen Cäsars in diesem Sinne erinnert werden, ohne wiederum über die freudige Aufnahme des Acesteszeichens bei Trojanern und Segestanern völlig verblüfft zu werden? Oder angenommen, Vergil persönlich habe an die besondere Deutung des Cäsarkometen gedacht, welche Octavian nach Plinius der Erscheinung gab, an die Deutung also, dafs Er, Octavian, in diesem Gestirn geboren werde — wie konnte der Dichter seine Hörer an den Kometen erinnern wollen, welcher nur nach einer rein privaten Ansicht Octavians einen entsprechenden Sinn hatte, dagegen nach der populären und vom Kaiser selber öffentlich bestätigten Anschauung mit der Dichterstelle keinerlei natürlichen Zusammenhang hatte?

Bis diese Fragen beantwortet sind, leugne ich, dafs das

1) Vgl. Gebhardi zu V. 528. Auf Kometen wiederum, die vor Cäsars Ermordung erschienen wären, läfst sich Vergils Erscheinung aus den übrigen oben entwickelten Gründen nicht beziehen.

Meteor des Acestes insbesondere an den Kometen Cäsars erinnere und erinnern solle. Ganz etwas anderes ist es, wenn man den Kometen Cäsars real und poetisch mit unter die zahlreichen Himmelszeichen einreihen will, die in den Zeiten Cäsars und Octavians dem julischen Hause und wieder insbesondere dem gröfsten Julier, Cäsar Octavianus, gegeben wurden. So hat ja, wie eben erwähnt wurde, Octavian selber im Stillen Cäsars Kometen auf seine eigene 'Geburt' gedeutet. Nach Ovids Metamorphosen hat der Diktator Cäsar sterben müssen und ist in einen Kometen verwandelt worden zu dem Zwecke, damit sein Sohn Octavian aus göttlichem Samen erwachsen sei, und sobald die verwandelte Seele als Komet ihren Platz am Himmel eingenommen hat, ist ihr Erstes, auf die Thaten des göttlichen Sohnes herabzusehn und sich des gröfseren Sohnes zu freuen.[1]) In der Schlacht bei Actium, wie sie Vergil als Bild des Aeneasschildes darstellt, steht Octavianus, begleitet von den Penaten und den grofsen Göttern, auf dem hochragenden Deck seines Schiffes: ein Zwillingspaar von Flammen sprüht ihm aus den freudigen Schläfen hervor, und auf seinem Scheitel thut sich das Gestirn seiner Väter auf. Man erklärt dies letztere gern speziell als den Kometen seines Vaters. Und wenn man sich erinnert, wie an dem Standbilde des Divus Julius oben am Haupte ein geschweiftes Gestirn angebracht war zur Erinnerung an den Kometen,[2]) so ist man berechtigt, zwischen den beiden Erscheinungen auf den Häuptern der beiden Julier eine Verwandtschaft anzunehmen — aber welche? Wenn unser Dichter schon auf dem Haupte des Knaben Julus eine Flammenzunge sieht, deren Bedeutung durch einen Schweifstern am Himmel erst gedeutet wird, so kann ihm ebensogut der Schweifstern am Standbilde des Diktators als eine Einzelerscheinung des allgemein julischen Sternzeichens erscheinen; ebensogut, meine ich, wie ihm das Vätergestirn über dem Scheitel des Augustus eine Erinnerung an den besonderen Kometen über dem Haupte des Cäsar-

1) Plin. nat. hist. II 24, 94. Ovid. Metam. XV 746 ff. 758 ff. 849 ff. Vgl. Fleckeisens Jahrb. 1870 S. 146 ff. 1873 S. 120.

2) Plin. a. a. O. Dio XXXXV 7.

standbildes sein soll. Sogar das Erste besser als das Zweite, insofern die Verbindung von Flammen zu beiden Seiten des Hauptes und eines Sterns gerade bei dem Knaben Julus und bei Augustus, aber nicht bei Cäsar dem Diktator sich findet. Davon, dafs auch bei Horaz der allgemeine Ausdruck 'Julium sidus' gebraucht ist, macht man besser keinen Gebrauch; denn dort ist 'sidus Julium' eine reine Metapher: deren Wahl mag zwar durch Vorstellungen von besonderen Schicksalssternen des julischen Hauses, also unter anderm auch durch die Vorstellung vom Kometen Cäsars, veranlafst sein, aber an Ort und Stelle soll sie rein metaphorisch die auffallend glänzende Erscheinung des julischen Geschlechtes in der Person und Stellung Octavians bezeichnen.[1]) Es wäre stilistisch unglücklich, wenn Horaz sagte „das Himmelsgestirn der Julier strahlt mitten zwischen allen Männern des römischen Staates hellauf, wie der Mond zwischen den kleineren Himmelslichtern"; gerade der nachfolgende Vergleich mit dem Monde unter den Sternen zeigt, dafs vorher weder ein Meteor noch ein Komet, sondern die Erscheinung des julischen Hauses, in Person des Juliers Octavian gestirnartig hervorstrahlend unter allen andern Männern und Häusern Roms, dem Dichter vor Augen steht.

Es wäre nur natürlich, wenn der Komet Cäsars später, in der Glanzzeit Octavians, für Dichter und Volk die nämliche Beziehung auf Octavian bekommen hätte, welche Octavian selber nach seinen Äufserungen von Anfang an jenem Zeichen beigelegt hatte. Es konnten aber auch eine ziemliche Anzahl ähnliche und gleiche Zeichen unmittelbar auf Octavian selber und allein bezogen werden. So wurde zur Zeit der Kämpfe bei Mutina eine Bolis gesehen, also diejenige Erscheinung, welche dem Acesteszeichen am genauesten entspricht.[2]) Unter einer Reihe von Zeichen, die zu Beginn des Jahres 43 im Senate besprochen werden, wird auch das folgende genannt: es sei eine Lampas von Sonnenaufgang her gegen Sonnenuntergang über den Himmel weggeschossen, und auch ein neuer Stern sei viele Tage lang sichtbar gewesen; die Sonne

1) Hor. carm. I 12, 47. Horazstudien S. 106 ff. Anders Cron a. a. O. 412 f.

2) Plin. II 26, 96. 'Mutinensibus malis' deutet auf politische Auslegung.

sei erloschen, bald wiederum seien drei Sonnen erschienen, die eine davon besonders von einem feurigen Strahlenglanz umgeben.[1]) Diesen Strahlenring deutet der Geschichtschreiber auf den Sieg Octavians:[2]) man wird auch die gleichzeitigen Erscheinungen im Sinne der Zeit ebenso verstehen müssen. Wenn dann zugleich von allen möglichen Seherspruchen berichtet wird, welche damals den Untergang der Republik verkündet hätten, so erinnert das an jene schreckenverbreitenden Seher und ihre verspäteten Deutungen, welche nach unserer Vergilstelle das Zeichen, wie es dem Acestes erscheint, dereinst hervorrufen soll. Im Zusammenhang mit den Umtrieben des Antonius gegen Octavian im Jahre 44 wird auch anderswo eine Sternschnuppe oder Fackel und ein neuer glänzender Stern erwähnt, der sieben Tage lang geglüht habe.[3]) Dafs gerade diese Zeit um die Wende der Jahre 44 und 43 überhaupt voll war von seltsamen Zeichen am Himmel und von Weissagungen, welche die Umgestaltung der politischen Welt zu einer Alleinherrschaft verkündeten, wird übereinstimmend berichtet.[4]) Später wieder, im sicilischen Kriege, sah man nachts das ganze Lager Octavians von Lichtglanz umleuchtet.[5]) Zur Zeit, als der Krieg gegen Kleopatra erklärt wurde, schwebte eine Fackel viele Tage hindurch über dem griechischen Meere und schofs dann in den Himmelsraum empor.[6]) Bei den mancherlei gleichzeitigen Zeichen hätten sich die Römer, sagt der Berichterstatter, auch an die zwei-

1) Dio XXXXV 17. Luterbacher, Burgdorfer Progr. 1880 S. 47 hält den neuen Stern für identisch mit Cäsars Kometen; zu dieser Identifizierung ist kein Anlafs, Dio selber scheidet nach Zeit und Zusammenhang die beiden Erscheinungen, vgl. Kap. 7.

2) Ebenso Plinius a. a. O. 28, 98.

3) Obsequens 68. Luterbacher hält den neuen Stern wieder für identisch mit dem cäsarischen Kometen; da dieser aber so viel genannt und bekannt ist eben als Komet Cäsars, auch von Obsequens als solcher kurz vorher bezeichnet ist, so ist es jedenfalls schwer zu erweisen, dafs die beiden Erscheinungen eigentlich identisch seien. Dagegen mit dem neuen Stern Dio's (a. a. O.) könnte der des Obsequens sehr wohl identisch sein.

4) Dio a. a. O. Appian. bell. civ. IV 4. Vgl. Obsequens a. a. O

5) Appian. V 117.

6) Dio L 8.

köpfige Schlange in Etrurien erinnert, die vom Blitze erschlagen worden war: dies habe man nun auf die bevorstehende blutige Entscheidung zwischen Römern und Römern bezogen und dahin ausgelegt, es würden alle Überlebenden in der Gewalt des Siegers sein. Sogar die Kinder auf der Gasse hätten Antonianer und Cäsarianer gespielt und Tage lang gekämpft, bis die Cäsarianer gesiegt hätten.

Man sieht, wie die Erhebung Octavians von Cäsars Tod bis zur Schlacht bei Actium in den Augen aufgeregter Zeitgenossen und in der Erinnerung der Nachkommen begleitet war von Himmelszeichen solcher Art. Aber es war auch, wie erzählt wird, durch solche Zeichen schon voraus verkündet, dafs Octavian Herr der Welt sein werde. Ein Dichter nennt in der Schilderung der Zeit, da Pompejus und seine Partei vor Cäsar nach Griechenland flüchtete, eine ganze Fülle von Himmelserscheinungen: unbekannte Gestirne, Fackeln, welche quer durch den Luftraum flogen, das Gestirn mit dem furchtbaren Schweif, welches den Ländern der Erde die Herrschaft umwandelt, blitzartiges Leuchten am wolkenlosen Himmel bald in Gestalt langer Geschosse, bald mit 'zerstreutem' Licht in Gestalt der Lampas. Gedeutet habe die Zeichen, nach den Regeln der Astrologie, Nigidius Figulus und zwar dahin: es sollten Bürgerkriege auf lange Jahre hinaus kommen, und es nütze nichts, die Götter um Beendigung zu bitten: nur mit einem Alleinherrscher komme der Friede; blofs im Bürgerkriege werde Rom noch frei sein: um frei zu sein, müsse es also die Kette seiner Nöte auf viele Zeiten ausdehnen.[1]) Wir wissen nicht, was Nigidius damals in Wirklichkeit geweissagt hat: soviel ist klar, in der Darstellung des späteren Dichters ist der durch die Zeichen angekündigte Bürgerkrieg nicht blofs der pompejanisch-cäsarische, sondern das ganze Zeitalter der Bürgerkriege bis zur Entscheidung über die Alleinherrschaft. Danach ist aber auch der angekündigte Herr der Erde und Roms und der Beendiger der Bürgerkriege, im Sinne des Dichters, nicht

1) Lucan. Phars. I 526 ff. Auch die Weissagung der Matrone a. a. O. zeigt, dafs Lucan die Bürgerkriege über Cäsars Tod hinaus, bis in die octavianische Zeit hinein will weissagen lassen.

etwa Cäsar der Diktator, sondern Octavian. Umsomehr, als auch sonst gerade Nigidius Figulus als derjenige genannt wird, der aus den Gestirnen die zukünftige Herrschaft Octavians über den Erdkreis geweissagt hatte, schon als Octavian eben erst geboren war.[1]) Wenn aber Lucan da, wo er den pompejanisch-cäsarischen Bürgerkrieg ausbrechen läfst, in diesem Ereignis nur den Anfang eines ganzen Zeitalters von Bürgerkriegen sieht, welches notwendig mit der Alleinherrschaft endigen müsse, so ist es beachtenswert für uns, dafs unter den Zeichen, welche das Zeitalter und sein letztes Ziel ankündigen, die meteorartigen Erscheinungen in Geschofs- und in Fackelform so bedeutsam hervortreten. Übrigens werden auch aus dem Geburtsjahre Octavians gerade Zeichen gleicher Art genannt, wie sie der oben erwähnte Dichter für die Zeit der Schlacht von Pharsalus schildert: zahlreiche Blitze seien am wolkenlosen Himmel niedergefallen, und Fackeln seien vom westlichen Horizont hoch empor in den Himmelsraum gefahren.[2])

Nach alledem wiederhole ich die Behauptung: bei der Darstellung Vergils vom Acesteszeichen mufsten Dichter und Hörer beherrscht sein von Anschauungen und Empfindungen, welche sich auf die Herrschaft Octavians über den Erdkreis bezogen. Die Fackel oder genauer die Bolide, welche einst aus dem Pfeil des Acestes entstand und damals den Willen Jupiters ankündigte, es solle dem Acestes durch Aeneas eine ganz aufserordentliche Ehre zu Teil werden, wird von Dichter und Hörer als eine Erscheinung des nämlichen Zeichens empfunden, welches seither, in ihrer eigenen Zeit, den Herrn der Erde oder die Weltherrschaft zur Zeit des Augustus angekündigt hat.

Soviel ergiebt uns die Prüfung der Dichterworte nach ihrem Wortlaut und Wortsinn.

---

1) Suet. Aug. 94.

2) Dio XXXVII 25. — Anders und doch verwandt ist das wunderbare Flammenzeichen auf Octavians künftige Alleinherrschaft, welches Sueton (Aug. 94) dem Vater Octavians in einem Bacchushaine Thraci zu Teil werden läfst. Man vergleiche noch das Blitzzeichen von Veli (Suet. a. a. O.).

II.

Der Kompositionszweck.

Im dreiundzwanzigsten Gesang der Iliade wird von einem Wettschiefsen zwischen Teukros und Meriones erzählt. Den ersten Schufs erlost Teukros. Er schiefst, vergifst aber dem Herrn der Bogenschützen eine Hekatombe von Lämmern zu geloben; darum trifft er blofs die Schnur, an welcher die Taube festgebunden ist, und die Taube schwingt sich dem Himmel zu. Meriones nimmt eilends den Bogen, gelobt zugleich eine Hekatombe für Apollo und trifft glücklich die Taube, wie sie senkrecht über ihm unter den Wolken kreist, und zwar schiefst er sie durch und durch, so dafs der Pfeil zu den Füfsen des Schützen niederfällt, die Taube aber sterbend erst sich wieder auf den Mast niederläfst, dann herabfällt zur Erde; die Mannen aber schauen und staunen. Meriones hebt denn den ausgesetzten ersten Preis auf, Teukros trägt den zweiten weg.

Ich schlage folgende Veränderung dieser Geschichte vor. Teukros trifft, nachdem er ein Gelübde gethan, mit seinem Schusse die Taube und hat den ersten Preis gewonnen; Meriones schiefst nur zur Probe seiner Kraft in die Luft: da verwandelt ihm Zeus seinen Pfeil in den Wolken oben in einen funkensprühenden Stern, wie ihn der Sohn des Kronos, des Unerforschlichen, einem Feldlager von Kriegsvölkern als Zeichen sendet, wenn er neuen, schlimmen Streit oder aber Frieden stiften will. Staunen bannt da die Achäer, Achilleus aber giebt nach dem Willen des Zeus, der zum Verwalter des Kriegs gesetzt ist, dem Meriones einen Preis, welcher köstlicher ist als der des Teukros. — Angenommen, so ginge das Wettschiefsen in der Iliade aus, wir würden sicherlich fragen: warum hat Homer denn gerade den Meriones in so aufserordentlicher Weise durch Zeus, den Verwalter des Krieges, ehren lassen? hat Meriones irgend welches besondere Verhältnis zum weiteren Verlauf oder zum Ziel und Zweck des Krieges, sei es noch innerhalb der Iliade, sei es aufserhalb derselben? steckt da eine besondere Beziehung auf Haus oder Stamm oder Heimat des Meriones? Die Frage wäre

berechtigt. Denn der Ausgang des Wettkampfes würde nicht durch Ursachen herbeigeführt, welche das ästhetisch-ideale Abbild solcher Ursachen wären, wie sie real beim Wettschiefsen vorkommen, und der Ausgang selber könnte nicht das ästhetisch-ideale Abbild der Ausgänge realer Wettschiefsen sein, während z. B. in der überlieferten Erzählung Homers das Eingreifen Apollos als Gottes der Bogenschützen durchaus nur ein gewöhnliches Abbild des heroischen Lebens ist. Es würde vielmehr ein regelmäfsiger Wettkampf gegen alle üblichen Regeln realen und poetischen Wettkampfes entschieden, eine bereits nach den Regeln erfolgte Entscheidung durch ein ganz aufserordentliches Eingreifen des höchsten Gottes umgestofsen, in einer Form, welche mit dem Wettkampf der Einzelnen nichts zu thun hätte, sondern ausdrücklich auf den Krieg der Völker bezogen würde.

Aus denselben Gründen ist dieselbe Frage bei Vergil berechtigt: welches ist der Zweck, um dessentwillen der Dichter die Geschichte des Bogenschiefsens so eigentümlich gewendet hat und gerade den Acestes, gerade durch dieses Zeichen, durch Jupiter den Weltbeherrscher in so aufserordentlicher Weise hat ehren lassen?

Die Frage ist nicht die Frage jener müfsigen Neugier, welche allerlei Kuriositäten aufstöbern will, die ein Dichter etwa in sein Gedicht 'hineingeheimnist' haben könnte. Man überlege doch: der Dichter kündet in einer nachdrücklichen Form (in welcher er anderswo das mächtige, ja furchtbare Eingreifen der Götter ankündigt) eine plötzliche Wundererscheinung an;[1]) noch ehe er erzählt, was geschah, sagt er, wie schicksalsvoll dieselbe Art Erscheinung später geworden sei und wie sie eine aufserordentlich mächtige Erfüllung gefunden habe; dann erzählt er, wie der Pfeil zum Meteor geworden, und erinnert durch einen Vergleich noch besonders an die bekannte und für den Römer stets schicksalverkündende Erscheinung einer Fackel oder Bolide; es folgt die Wirkung auf die beiden zuschauenden Völker, das unwillkürliche Stocken des gewöhnlichen Denkens und Thuns

1) Vgl. oben S. 106. Aen. II 199 f.

und das Stofsgebet um glückliche Erfüllung, sowie die Wirkung auf den grofsen Aeneas, der den Willen des grofsen Himmelskönigs erkennt und willig alle Schützenregel umstöfst. Ich meine: so stellt ein Dichter nur dann dar, wenn ihm die wunderbare Wendung des Wettkampfes die Hauptsache, nicht blofs eine gelegentliche Nebenbeziehung, und wenn der Bogenkampf von vornherein schon, in seiner Idee, eben auf den Schufs des Acestes angelegt ist. Wenn nun aber durch die eben bezeichnete Art der Darstellung Phantasie und Gemüt des Zuhörers gleich anfangs mit der Erwartung eines bedeutungsvollen, schicksalverkündenden Wunders erfüllt sind, so kann der Dichter wiederum nicht im Hörer Vorstellungen bestimmter gewaltiger Erlebnisse des eigenen Lebens hervorrufen, ohne dafs der Hörer das poetische Ereignis, das ihm erzählt wird, mit den realen eigenen Erlebnissen, deren poetische Vorstellung in ihm hervorgerufen wird, unwillkürlich in einen idealen Zusammenhang brächte. Und an die bekannte Erscheinung der Lampaden und Boliden kann er weiterhin nicht erinnert werden, ohne die Bedeutung, welche diese Phänomene in seiner Zeit eben für die grofsartigsten Ereignisse dieser Zeit bekommen haben, auch auf das poetische Ereignis, das ihm erzählt wird, instinktiv zu übertragen. Der Hörer wird also auch das, was ihm von der Wirkung des Wunders auf die Personen der Dichtung erzählt wird, unwillkürlich aufnehmen und poetisch auf sich wirken lassen im Einklang oder im Kontrast mit der Wirkung, welche das Wunder nach den vom Dichter angeregten Vorstellungen auf ihn selber ausübt. Also die Erzählung vom Bogenschiefsen ist in ihrer Komposition und ihrem Kompositionszweck offenbar durch das Wunder des brennenden Acestespfeils bestimmt, und die epische Wirkung auf den Hörer soll sicherlich bedingt sein durch das Verhältnis des Acesteswunders zu den Ereignissen der augusteischen Zeit. Es ist also eine Frage der philologischen und ästhetischen Dichtererklärung, nicht einer pseudo-historischen Kuriositätenliebhaberei: was ist Sinn und Zweck dieser vergilischen Komposition?

Es ist aber auch eine Frage, welche für Vergil und

darum für die römische Dichtung und die Dichtung überhaupt eine allgemeinere Bedeutung hat. Vergil hat öfter ganz unverhüllt Ereignisse und Gestalten einer späteren Zeit, als die Zeit seines Helden Aeneas ist, und insbesondere Ereignisse und Gestalten der allerjüngsten, der eigenen Zeit des Dichters in seine epische Dichtung eingeführt; ich erinnere an die Offenbarung Jupiters im ersten Gesang, an die Weissagung des delischen Apollo im dritten, an die Seelenschau im sechsten, an die Schildbildnerei im achten. An allen diesen Stellen ist die Frage aufzuwerfen: verträgt sich dergleichen mit dem vielberufenen Gesetz der epischen Objektivität? was ist Sinn und Zweck solcher Komposition? ist er episch und ästhetisch?

Ich darf also zunächst, wie ich bei Meriones fragen würde, so auch bei Acestes fragen: warum läfst ihn Vergil so auffällig ehren? warum durch Jupiter den mächtigen Himmelskönig, also den Beherrscher der Welt und Verwalter des Schicksals? warum durch dasjenige Himmelszeichen, welches dem Zuhörer das wohlbekannte Zeichen der römischen Weltherrschaft unter dem Julier Augustus in Erinnerung bringt und nach der Absicht des Dichters bringen soll? Vergil will erzählen, denke ich mir, dafs der Herr des Weltalls damals, als Aeneas in Sicilien mit Siciliern und Trojanern die Spiele zu Ehren seines Vaters Anchises feierte, seinen Willen als Schicksalswillen kundgab, es solle der trojanisch-sicilische König Acestes in der Entwicklung oder Vorbereitung des trojanisch-römischen Weltreichs eine besonders ruhmwürdige Stellung einnehmen. Damit kündigte ja Jupiter nur an, was später verwirklicht wurde: Sicilien war das erste Land aufserhalb Italiens, das die Römer eroberten, und nahm also in der Entwicklung Roms zum Weltreich jedenfalls eine ganz besondere Stellung ein; auf Sicilien wiederum war es Segesta, welches zuerst mit Rom Bundesgenossenschaft und Brüderschaft schlofs und zwar mit feierlicher Berufung auf die gemeinsame trojanische Abkunft, und so stand Segesta, dessen Beispiel von anderen sicilischen Städten befolgt wurde, gerade zur trojanisch-römischen Weltherrschaft in besonders ehrenvollem Verhältnis; Segesta aber war gegründet und

benannt von Acestes, dem Vertreter des sicilischen Trojanertums zu Aeneas' Zeit. So ist also, was Vergil erzählt, eine Weissagung späterer Ereignisse, und die Absicht des Dichters ist eben keine andere, als eine Weissagung zu erzählen; dieser epischen Absicht dient die Form des Zeichens und der Auszeichnung des Acestes.

Dies der Grund, warum Vergil den Acestes so aufsergewöhnlich ehren läfst. So mufs auch jeder empfängliche Römer vergilischer Zeit das Zeichen auffassen. Wenn ihm z. B. im Zusammenhang alter Geschichten erzählt würde, zu Veliträ habe in alten Zeiten der Blitz die Stadtmauer getroffen, und die Seher hätten das für ein Zeichen Jupiters erklärt, dafs dereinst einmal ein Bürger von Veliträ Alleinherrscher werden solle, so würde ein Zeitgenosse Vergils denken, dafs ja Augustus, der thatsächlich Alleinherrscher sei, aus Veliträ stamme und dafs Jupiter damals schon eben dies als Schicksalswillen angedeutet habe; er würde die Geschichte aufnehmen als eine richtige Weissagungsgeschichte. Nun hört aber unser Römer und Zeitgenosse Vergils weiter, die Einwohner von Veliträ hätten dasselbe Zeichen und seine Deutung durch die Seher im besondern dahin sich ausgelegt, dafs Veliträ selber zum Herrschaftssitz des angekündigten mächtigen Bürgers und dafs das starke Rom zur Unterthanin Veliträs bestimmt sei, und darum hätten sie fast bis zur Selbstvernichtung mit Rom um die Unabhängigkeit und Herrschaft gekämpft. In welcher Stimmung wird er das hören? Doch wohl in der Stimmung der Teilnahme für die irrenden, aber kräftig handelnden Veliterner, zugleich aber im Gefühl freudiger Überlegenheit über die im Irrtum Befangenen, im wohlthuenden Gefühl eigener Erfahrung und Gewifsheit. Ähnlich die Wirkung bei Vergil: nur dafs im Unterschied von dem geschichtlichen Berichte die poetische Erzählung mehr ästhetisch wirkt. Der Hörer Vergils ist vom Dichter versetzt in eine Welt von Vorgängen, welche in rhythmischer Gliederung sich bewegen. Auch was der Dichter als ein Sänger, welcher Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleich gut kennt, aus einer späteren Zeit, als die des Helden ist, im voraus nennt, vernimmt der Hörer vom Standpunkt eben

des Dichters, mit dem Ohre des ästhetisch Genieſsenden, nicht des realen geschichts- und zeitkundigen Menschen und Staatsbürgers. Eine Weissagung also, welche sich in seiner Zeit thatsächlich erfüllt hat, vernimmt er aus dem Munde des erzählenden Dichters zunächst als eine poetische Weissagungsgeschichte, ein ideales Abbild realer, historischer Weissagungsgeschichten; die Ereignisse der eigenen Zeit, auf welche der Dichter deutet, sieht er auch nur in idealisierender Form, in geheimnisvoll allgemeiner Gestalt und in rhythmischer Mitbewegung mit dem epischen Vorgang; er sieht also die Ereignisse nicht etwa in ihrer historischen Besonderheit und parteipolitischen, praktischen Realität. Wird nun erzählt, wie die Helden der Erzählung die Weissagung aufnahmen und zwar nach den Umständen anders, beschränkter verstanden, als wie der erweiterte Sinn des Dichters und des Hörers die Weissagung aufzufassen vermag, so erfüllt das wieder den Hörer mit jener Stimmung, in welcher ein Überlegener, Wissender an dem im Irrtum Befangenen teilnimmt; diese Stimmung wird von aller Volkssage, vom Märchen, von Homer und allen Epikern mit Vorliebe hervorgerufen.

Ich habe hervorgehoben, daſs eine Hindeutung des Dichters auf spätere Zeiten und Ereignisse rhythmisch wirken könne, die Bewegung der epischen Idealwelt nicht zu unterbrechen brauche — nämlich wenn die spätere geschichtliche Realwelt nur sozusagen aus der Perspektive der epischen Idealwelt gesehen werde. Dieser Art sind alle jene Weissagungen, die vorhin aus Vergil erwähnt wurden: die Öffenbarung Jupiters, die Weissagung Apollos, die Seelenschau des Anchises. Dieser Art ist auch die weissagende Bildnerei auf dem Schilde des Aeneas; nur ist es hier nicht eine der Personen der Erzählung, die der Dichter weissagen läſst, sondern der Dichter erzählt uns mit Hilfe seines musischen Wissens, was für Bilder Vulcan auf dem Schilde dargestellt hatte und was diese Schildbilder aus späteren Zeiten vorausverkündeten: insofern ist hier die rhythmische Mitbewegung der späteren Ereignisse mit dem epischen Vorgang äuſserlich weniger markiert, sie ist aber, wie später gezeigt werden soll, innerlich trotzdem vorhanden. Und wenn es uns vielleicht bei der Seelenschau

und beim Schilde vorkommen sollte, als sei die Menge geschichtlicher Namen einer vollen Idealisierung hinderlich, so ist das schwerlich unmittelbar aus Vergils Darstellung empfunden: im Gegenteil, was einem im entsprechenden Falle an griechischer oder gar deutscher Dichtung anstöfsig sein würde, das erscheint in den Versen Vergils als natürlich schön, und die zeitgenössische Lyrik zeigt, wie sehr die geschichtlichen römischen Namen der Idealwirkung fähig sind.

Gleicher Art nun wie die genannten Weissagungen ist die des Acestesschusses. Der Idealisierung günstig auch für unsere deutschen Bedürfnisse erscheint hier beim Acestesschusse der Umstand, dafs alle geschichtlichen Besonderheiten, auch die Namen völlig fehlen. Ungünstig wird man es vielleicht nennen, dafs die Hindeutung auf die spätere Zeit nicht durch eine weissagende Person der Erzählung, sondern durch den Dichter gemacht wird, und zwar auch nicht etwa in der Form wie beim Aeneasschilde. Beim Aeneasschilde erzählt nämlich der Dichter, was Vulcan aus späterer Zeit im voraus dargestellt hatte, und dabei nennt der Dichter Gestalten und Begebenheiten bei ihren späteren geschichtlichen Namen mit derselben Unbefangenheit, mit welcher Homer z. B. aus seiner eigenen Kenntnis des Ackerbaues die Erscheinungen und Vorgänge des Erntebildes auf dem achilleischen Schilde benennt. Beim Acestesschufs dagegen scheint der Dichter über die spätere Bedeutung des Wunderzeichens ein Urteil zu fällen und dieses Urteil durch Anführung späterer Erfahrungen begründen zu wollen. Das sieht wie eine Verletzung dessen aus, was man epische Objektivität nennt. Allein es sieht eben blofs so aus.

Man hat das angebliche 'Gesetz' der epischen Objektivität doch wohl dem Homer abgesehen. Nun aber erlaubt sich auch dieser, gesetzwidrigerweise Eigenschaften seiner Helden zu messen durch Vergleich mit Eigenschaften seiner Zeitgenossen, also seine eigene Bewunderung, sein bewunderndes Urteil gewissermafsen durch einen Appell an die Erfahrung zu rechtfertigen. Auch nimmt sogar der objektive Homer für das Verständnis seiner Erzählung gelegentlich ein Wissen von Ereignissen in Anspruch, welche aufserhalb und, was

wichtig ist, erst hinter der Zeit seines epischen Weltlaufs liegen; z. B. versteht man die Iliade nur, wenn man weifs, dafs Ilion nachher erobert worden, oder dafs Achilles vor der Eroberung gefallen ist. Auch erzählt Homer aus seiner Kenntnis späterer Dinge z. B. den Vorgang, wie Poseidon und Apollo nach der Eroberung Trojas den Wall der Achäer zerstört haben. So oft ihn ferner ein Vorgang seiner epischen Heldenwelt mit besonders mächtiger Vorstellung erfüllt, so dafs ihm der objektiv erzählende Ausdruck nicht genügt, sucht er unwillkürlich nach einem Vergleich, und da drängt sich ihm ein Bild auf, welches nicht aus der vergangenen epischen Welt, sondern aus der gegenwärtigen Menschen- und Naturwelt stammt: auch das ist nicht objektiv erzählend, sondern subjektiv vergleichend, messend, an nichtepische Weltkenntnis appellierend. Ja, jedes Epitheton, welches nicht insbesondere durch den epischen Verlauf erfordert wird, ist in seiner Art subjektiv und verletzt die sogenannte epische Objektivität; denn es versinnlicht nicht, was einst vorging und erschien, sondern woran der Dichter und seine Zuhörer zu ihrer Zeit ein besonderes Wohlgefallen haben, was ihrer Phantasie und ihrem Ohre von vielen andern Sängervorträgen her vertraut und angenehm ist.

Soviel von der epischen Objektivität, welcher Vergils Worte von der künftigen Weissagekraft des Acesteszeichens und seiner seitherigen Erfüllung zu widersprechen scheinen. Nun aber braucht man auch Vergils Worte selber durchaus nicht als ein Urteil und eine Begründung des Urteils aufzufassen. Der Dichter will erzählen, wie eine weissagende Erscheinung geschah. Weissagungen charakterisieren sich ihrer Natur nach nicht allein durch ihre augenblickliche Erscheinungsform, sondern auch und noch mehr durch die künftige Erfüllung. Vorausgesetzt also, Weissagungen seither geschehener Ereignisse seien unter Umständen episch, so sind Vergils Worte eine epische Charakteristik und sind als solche nicht mehr und nicht weniger subjektiv, als ein homerisches „danach, wie jetzt die Sterblichen sind", oder die Worte „Fährleute hatten sie nämlich herübergeführt, die ja auch andere Menschen fortbringen, wenn einer zu ihnen gelangt ist",

oder die Vergleichung z. B. des Vorgangs, wie Odysseus unruhig sann und sich hinundherwälzte, mit dem Wenden der Blutwurst über dem Kohlenfeuer. Das eine Mal ist es die allgemeine gegenwärtige Menschenwelt, in welche der Dichter hinausgreift, um uns einen Vorgang der vergangenen epischen Welt zu charakterisieren; das andere Mal ist es die zwischen der epischen Welt und der Gegenwart des vortragenden Dichters liegende geschichtliche Welt, aus welcher der Dichter seine Charakteristik holt. Beides ist an sich betrachtet gleich episch — nur immer vorausgesetzt, Dichter und Hörer seien fähig, auch die andere Welt vom epischen Standpunkte aus zu sehen, also z. B. bei Vergils Weissagungen die Ereignisse der römischen Geschichte und sogar noch der augusteischen Zeit ästhetisch idealisiert und ihre Vorausverkündigungen als epische Schönheitsdarstellungen wirklichen römischen Lebens und Erlebens aufzufassen.

Aber eben diese Voraussetzung — dürfen wir sie machen? — Das Epos pflegt in Zeiten zu entstehen, welche auf Zeiten starker Bewegungen und grofser Begebenheiten folgen und vergleichsweise ruhig und ereignisarm sind. Die gegenwärtige Generation hat in ihrer Anlage noch die Kräfte und Triebe der Ahnen, einen Drang nach einem starkbewegten, ereignisreichen Leben; die Gegenwart befriedigt mit ihren Aufgaben diesen Drang nicht; jene Kräfte und Triebe kommen darum auch in der Wirklichkeit nicht zu voller, thatkräftiger Entfaltung, äufsern sich aber dafür in Stimmungen und Phantasiebildern. In der Stimmung nun, welche durch die Unvollkommenheit der Gegenwart und durch das Verlangen nach einer befriedigenden Zukunft hervorgerufen wird, schafft die Phantasie Idealbilder eines Lebens, in welchem sich die ererbten Kräfte und Triebe der Generation ausleben können. Die Züge der Idealbilder sind geschaffen teils als ästhetische Verallgemeinerungen und Vervollkommnungen, teils als Kontrastergänzungen des gegenwärtigen Lebens. Insofern sie das ästhetische Ideal dessen sind, was die Gegenwart sich noch wünscht zu dem, was sie hat, sind sie Zukunftsbilder. In der Form aber sind sie Vergangenheitsbilder, Erzählungen von Dingen, die einst waren; und zwar erstens, weil eben

diejenige Vergangenheit, in welcher die ererbten Kräfte sich einst zur Blüte entfalteten, mit ihrem Leben eben diesen Kräften wirklich viel mehr entsprach als die Gegenwart und noch mancherlei Erinnerungen erhalten sind, ferner weil Begebenheiten, Erlebnisse, Geschichten (nach solchen verlangt die Generation) am natürlichsten als Geschehenes und Erlebtes sich darstellen, und endlich weil, was nicht ist, aber sein sollte, von den Menschen immer als früher einmal gewesen aufgefafst wird.

Also die Gegenwart und ihr Leben, soweit dieses aus Begebenheiten besteht, enthält die Grundstoffe, aus denen die Bildungen des Epos ihren ideellen (nicht idealen) und materiellen Gehalt empfangen. Je nachdem also die Gegenwart beschaffen ist, danach sind auch die Grundstoffe, ist der ideelle und materielle Gehalt des Epos. Dort sehen wir z. B. eine Masse verwandter Volksstämme in einer frühen Entwicklungszeit, welche auf ein Zeitalter der Wanderung und der Wanderungskriege gefolgt ist. Eine eigentliche Geschichte hat weder die lockere Völkermasse noch der einzelne Stamm hinter sich, insofern zu einer eigentlichen Geschichte die volle Entwicklung des Wesens eines Volkes auch in den höheren Formen des Volkslebens und in fester, einheitlicher, staatlicher Ordnung gehört. Demgemäfs sind zwar einzelne geschichtliche Erinnerungen in sagenhaften und sehr wandelbaren Formen vorhanden, aber kein geschichtliches Bewufstsein von einer zusammenhangenden, einheitlichen Volksentwicklung und keine feste geschichtliche Überlieferung einheitlichen Gepräges. Das Epos einer solchen Zeit wird auch in ästhetischen Formen keinen geschichtlichen Sinn äufsern; es wird nichts wissen lassen von einer Entwicklung der Völker, einer allmählichen Entfaltung ihrer Kräfte, einer Umgestaltung der religiösen, sittlichen und politischen Lebensformen, einer Bewegung nach zukünftigen Zielen und einer endlichen Erfüllung der Volksbestimmung. Da macht dieses Epos aus einem grofsen Wander- und Eroberungszuge eine Art Ritterfehde um eine schöne Frau, um Beute und um Waffenruh wenn die Achäer erst Troja zerstört haben, werden sie verständlich wieder heimziehn, und wenn auch ihre F

und Edlen Ruhm und Beute heimbringen, die Achäer als Volk werden daheim in Argos wieder die nämlichen sein, wie vor der Heerfahrt. Zwischen der Zeit, in welcher die Erzählung spielt, und der Gegenwart des Dichters und des Hörers liegt eine unbestimmte, unterschiedslose Zwischenzeit, in welcher die Generationen der Menschen sich gefolgt sind, wie Laubwuchs und Laubfall im Wald sich folgen: was Glaukos Hippolochos Sohn in der Iliade von den Geschlechtern der Menschen sagt, das gilt im Sinne des Dichters auch für die Zeit nach der Iliade. Der Sänger kennt wohl Stammbäume edler und königlicher Geschlechter, bei einem Wundervolke wie den Phäaken weifs er auch etwas von wunderbarer Vorgeschichte; aber seine eigene Zeit und sein eigenes Volk setzt er weder unterscheidend noch vereinigend in ein geschichtliches Verhältnis zu den Achäern und der troischen Zeit. Nur dafs die jetzigen Sterblichen schwächer sind: sonst scheint die gegenwärtige Welt des Dichters der Welt seines Gedichtes gleich zu sein. Sind doch auch Bäume und Blätter nach Jahrhunderten noch die gleichen; nur dafs ein paar besonders alte Stämme oder Stümpfe von einem vormaligen Geschlechte zu zeugen scheinen, welches riesenhafter war als die nachgekommenen Geschlechter alle. Und wie die Zeit, so ist die Örtlichkeit ungeschichtlich: das homerische Ithaka ist nicht das geschichtliche (wie Hercher gezeigt hat); vom homerischen Troja kann man in etwas anderm Sinne dasselbe sagen, und der Sänger hat auch gar nicht beabsichtigt, das geschichtliche Troja darzustellen.

Man stelle nun der Gegenwart des homerischen Sängers die des Vergil gegenüber. Das römische Volk Vergils ist ein geschichtliches Volk wie kein andres. Es hat ein Wesen, welches von Anfang an scharf und bestimmt sich vom Wesen nachbarlicher Völker scheint abgehoben zu haben; es hat, unter dem Einflufs der eigentümlichen Lage des Ortes, sein Wesen frühzeitig entfaltet und dasselbe innerhalb der festesten, einheitlichsten staatlichen Ordnung allmählich durch alle Formen des Volkslebens hindurch entwickelt; es hat bis zu Vergils Zeit den geschichtlichen Kreislauf des altrömischen Lebens vollständig durchmessen. Es hat aber das römische

Volk auch frühzeitig ein gewisses Bewufstsein von seinem geschichtlichen Berufe besessen, sich Ziele für die Zukunft gesteckt und die Vergangenheit aufgefafst und gegliedert als stufenmäfsige Bewegung nach gewissen Zielen hin; scheinen doch z. B. die römischen Könige schon früh als eine Art Personifikationen von geschichtlichen Entwicklungsstufen des römischen Staates sich gestaltet und geordnet zu haben. Die Eroberungen der römischen Republik haben sich mit einer Stetigkeit und Folgerichtigkeit vollzogen, welche einen mächtigen geschichtlichen Instinkt des Volkes und bei den leitenden Staatsmännern eine sichere Überzeugung von dem geschichtlichen Berufe Roms voraussetzen läfst. Das Jahrhundert der Revolution und des Bürgerkriegs hat zwar schliefslich das römische Volk irre gemacht an einer providentiellen Leitung der Welt und seiner eigenen Geschicke, und das Ruhebedürfnis hat zu Zeiten alle andern Bedürfnisse zurückgedrängt; aber sowie die äufsere Ruhe da ist, regen sich die ursprünglichen Triebe und Kräfte wieder, welche auf Erfüllung eines geschichtlichen Volksberufes hindrängen und die ganze Vergangenheit zur notwendigen, stufenmäfsigen Vorbereitung von Gegenwart und Zukunft gestalten und ordnen. Weil aber die Wirklichkeit diese Triebe nicht vollauf befriedigt, die Triebe selbst auch infolge Erschöpfung der Volkskraft weniger in praktischer Energie, als in Stimmungen und Phantasien sich zu äufsern vermögen, so ist eine poetisch nationale Geschichtschreibung und eine von römischem Geschichtssinn erfüllte nationale Epik in hohem Mafse zeitgemäfs.

Römischer Geschichtssinn! das erscheint heutzutage, wo kein Livius und kein Tacitus mehr als Geschichtschreiber gelten darf, wie ein Widerspruch in sich selber. Es ist aber ein Glück für das Epos Vergils, dafs der geschichtliche Sinn der Römer nicht dem unsrigen gleich war. Dem echten Römer war die Geschichte der Vergangenheit bedeutungsvoll nur, insofern sie zur Gegenwart im Verhältnis der Ähnlichkeit oder des auf Ähnlichkeit beruhenden Kontrastes, oder wieder der Vorbereitung oder der Vorbedeutung stand. Sofern irgend ein Vorgang der Vergangenheit mit einem Vorgange der Gegenwart in einer solchen Beziehung stand, erschien

der gegenwärtige Vorgang als gerechtfertigt oder als unvermeidlich, als vom Schicksal vorausbestimmt, und in diesem Lichte der Gegenwart erschien die Vergangenheit interessant und bedeutend; insofern wiederum der gegenwärtige Vorgang durch seinen Ausgang und seine Wirkung die Zukunft mitbedingte, hatte die Vergangenheit wieder Bedeutung für die Zukunft. Beim praktischen Redner und politischen Schriftsteller äuſserte sich diese Geschichtsauffassung praktisch. Sie hatte aber im Grunde etwas Ideales: die ganze Bewegung der geschichtlichen Welt durch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erschien als eine einheitliche, einheitlich nicht im Sinne moderner Weltgeschichte, sondern im Sinne der Providentialität; die Einheit wurde nicht mit Hilfe von logischen Schlüssen und historischen Nachweisen der Kausalität gesucht und erkannt, sondern an scheinbar zufälligen, aber Phantasie und Gemüt überraschend berührenden Übereinstimmungen oder Kontrasten verspürt und geschaut. Man hat eine Reihe solcher Übereinstimmungen, die von den späteren Schriftstellern erst in die Überlieferung hineingebracht worden sind, aufgespürt und für Fälschungen der Geschichte erklärt. Es würden sich aber z. B. bei Livius und Dionysius nach meiner Überzeugung so viele solcher erst geschaffenen Übereinstimmungen nachweisen lassen, daſs schon die übergroſse Zahl uns gegen die übliche Beurteilung miſstrauisch machen müſste. Es lag im römischen Wesen, überall im Leben des Einzelnen auf scheinbar zufälliges Zusammentreffen von scheinbar nichtzusammengehörigen Umständen und Vorfällen zu achten, jede Handlung, die man vorhatte, mit gleichzeitigen oder vergangenen Dingen in rascher Intuition zu kombinieren und den Erfolg nicht bloſs danach voraus zu sagen, sondern ihn damit voraus zu machen. Kein Wunder, wenn man in das vergangene Leben des Volkes, das man geschichtlich betrachtete und darstellte mit fortwährender Beziehung auf die reale Gegenwart und Zukunft, auch fortwährend Bezüge auf Gegenwart und Zukunft hineintrug, teils unbewuſst, teils bewuſst, und bewuſst wiederum nur zum Teil mit der praktischen Tendenz jemand zu täuschen und durch die Täuschung etwas zu gewinnen, zum andern

Teil in der harmlosen Freude an jener echt römischen Geschichtsidealisierung. Wo eine praktische Tendenz waltete, da rechnete dieselbe eben schon auf diesen allgemein verbreiteten harmlosen Hang.[1])

Die vergilische Zeit ist eine geschichtlich besonders erregte: das Bedürfnis einer anderen Zukunft läfst die Menschen überall in der Gegenwart Anzeichen schicksalbedeutender Art beobachten, und überall in der Vergangenheit findet man die Vorzeichen, sozusagen die idealen Urbilder zu dem, was in der Gegenwart geschieht und in der Zukunft sein soll. Ich erinnere an die früher schon einzeln erwähnten, auffallend zahlreichen Zeichen, welche die Weltherrschaft unter Augustus sei es bestätigen, sei es ankündigen sollten: manche darunter, besonders solche, welche die Jugendzeit Octavians betreffen, sind gewifs erst wieder aufgefunden oder auch erfunden worden, als Octavian bereits Alleinherrscher war oder werden sollte, etwa in den Zeiten der Zerwürfnisse mit Antonius. Es zeugt von Selbstgerechtigkeit und von wenig geschichtlichem Sinn, wenn man, wie üblich, in allem dem nur willkürliche Erdichtung und tendenziöse Erfindung sieht: wer weifs, ob man unsere kritische Geschichtsauffassung nicht bald ähnlich beurteilen wird? Es ist ein altrömisches und nun wieder neurömisches Bedürfnis, in der Vergangenheit die Gegenwart und die Zukunft wunderbar vorbereitet und vorausbedeutet zu finden.

Was in den Begebenheiten der Gegenwart sich bewegt, das giebt die Grundstoffe des zeitgemäfsen Epos, sagte ich. Weil in der homerischen Zeit kein geschichtlicher Sinn sich regt, zeigt auch das homerische Epos keinen. Das vergilische Epos aber hat den geschichtlichen Sinn des Römertums seiner Zeit. Wie im öffentlichen Leben der Zeit überall Zeichen und Weissagungen auf die Zukunft des Staates beobachtet werden, so wird das Leben in der Aeneide überall von Vorzeichen und Weissagungen auf die Zukunft des Stam-

1) Vgl. Fleckeisens Jahrb. 1871 S. 282 ff. 287 ff. 385 ff. 1872 S. 495 ff. Ich habe nur früher zu viel bewufste Tendenz auch an solchen Stellen gefunden, wo der harmlose, zum Volkscharakter gehörende Trieb für die Erklärung genügt.

mes und Volkes begleitet und bestimmt. Wie man im realen Leben ein besonderes Organ dafür besitzt, in der geschichtlichen Vergangenheit überall Übereinstimmungen mit Vorgängen zu spüren und zu schauen, welche man selber im öffentlichen Leben erlebt hat oder noch erlebt, so hat der Dichter ein spezifisch römisches und zeitgemäfses Organ, die epische Vergangenheit zu sehen und zu gestalten als Abbild oder Urbild des gegenwärtigen öffentlichen Lebens, und der Sinn des Hörers ist so organisiert, dafs er gerade auch dafür empfänglich ist. Wie schon bemerkt, hat aber schon im realen Leben jene römische Geschichtsauffassung etwas Ideales, etwas, was unter Umständen Gemüt und Phantasie intuitiv durch die Idee einer höheren, übernatürlichen Einheit zu befriedigen vermag (was die kritische Geschichtsauffassung, wo sie folgerichtig ist, nicht haben kann); also ist der Römer eher fähig, als z. B. der Deutsche, geschichtliche Ereignisse und Namen auch in ästhetischer Form zu idealisieren, ebenmäfsig gegliederten Rhythmus in ihnen zu spüren und sich selber, ungestört durch Reflexion, der rhythmischen Bewegung hinzugeben. Insbesondere sind ehemalige Weissagungen, sei es aus weissagendem Mund, sei es in der Form eines vorbedeutungsvollen, später geschichtlich gewordenen Vorgangs, für den Römer durchaus episch, weil eben das römische Leben, soweit es in Begebenheiten besteht, überall voll Weissagung ist; das Epos aber soll ja, seinem Wesen und Zwecke nach, poetische Begebenheitsbilder geben, welche ästhetische Verallgemeinerungen, Vervollkommnungen, Konstrastergänzungen gegenwärtiger Begebenheiten sind.

Ich habe bis hierher ausgeführt: die Absicht Vergils bei der Komposition des Acestesschusses sei gewesen, eine Weissagung auf spätere Zeit darzustellen; er stelle dieselbe dar in einer Form, welche beim Hörer die Stimmung teilnahmsvoller Überlegenheit über die Personen der Erzählung hervorrufe, und diese Stimmung sei eine Lieblingswirkung der epischen Kunst; die besondere Hindeutung des Dichters auf die spätere Zeit und ihre Ereignisse sei keine unerlaubte Verletzung der epischen Objektivität, sondern eine Art epischer Charakteristik eben einer Weissagung; die geschichtliche

Welt, in welche der Dichter sozusagen aus der epischen Welt hinübergreife, liege dem Epos der vergilischen Zeit naturgemäfs nicht ferner, als die Welt des alltäglichen Natur- und Menschenlebens dem homerischen Epos, und zu einer rein idealen und ästhetischen Aufnahme geschichtlicher Vorgänge sei der Römer schon deshalb fähiger als wir, weil er auch im realen Leben der Geschichte viel weniger reflektierend gegenüberstehe.

Damit meine ich die anfangs gestellten Fragen nach Sinn und Zweck und ästhetischem Charakter solcher Kompositionen beantwortet zu haben, zunächst für den Schufs des Acestes, sodann für manche andere Kompositionen ähnlicher Art.

III.

Die Komposition des fünften Buches.

Es ist gewifs gut, die vergilische Kompositionsweise vorerst an kleineren Abschnitten der Erzählung zu beobachten. Aber von Zeit zu Zeit dürfen wir auch jetzt schon, wo diese Art Beobachtung erst in ihren Anfängen steht, einen Blick ins Weitere und Gröfsere thun. Wie ich das beim ersten Buche gethan habe, möchte ich es beim fünften thun. Wenn der Dichter wirklich 'komponiert' hat, so müfste sich dann auch ergeben, welches zu der kleinen Teilidee des Acestesschusses die höhere und weitere Gesamtidee sei. Auch sind gerade Komposition und Kompositionszweck des fünften Buches sonst schon besprochen worden, und soviel scheint mir bis jetzt sicher erwiesen, dafs der Dichter ursprünglich anders darzustellen und zu ordnen vorhatte;[1]) warum er aber dann änderte, scheint noch nicht aufgeklärt. Auch darüber werden wir am ehesten klar werden, wenn wir durch methodische Beobachtung erkennen, welches eigentlich die Komposition und der Zweck der Darstellung sei, so wie diese jetzt uns vorliegt.

Die Darstellung beginnt mit der Fahrt mitten übers Meer nach Italien: Aeneas fest entschlossen, fest dem Ziele zugewandt; die Flut vor ihm ist schwarz, der Nordwind

1) Kettner, Zeitschr. f. d. G.-W. XXXIII 641 ff.

'der dunkle', weht ihm entgegen: hinter ihm der mächtige Feuerschein vom Scheiterhaufen der unglückseligen Elissa, düstere Ahnung erfüllt die Herzen der Trojaner. Mitten auf hoher See türmt sich über ihnen schwarzes Wettergewölk auf, finstere Schauer laufen über das Meer, der Wind schlägt um. Sogar Palinurus, der erprobte Steuermann, verzweifelt daran, so Italien erreichen zu können. Aeneas fügt sich ergeben in den Willen der Winde und des Schicksals und in den Vorschlag des Palinurus: nach dem Lande wollen sie halten, das den Acestes beherberge und die Gebeine des Anchises in mütterlichem Schofs umschliefse. Und siehe da, der vorher feindliche Sturm aus dem dunkeln Abend, statt im Wetter loszubrechen, wird ihnen jetzt zum hilfreichen West, dafs die Schiffe dahin fliegen über die verschlingende Tiefe weg und sie, endlich aufatmend, fröhlich an den wohlbekannten Strand laufen. Und sieh! von ferne her schon sieht sie Acestes und kommt — eine Erscheinung uralt rauher Art aus der göttlichen Wildnis der Natur, eine Erinnerung an das gemeinsame Heimatland Troja — und bewillkommt und bewirtet sie mit einfacher und doch königlicher Gastlichkeit.

Die epische Idee dieses Eingangs ist: Aeneas läfst sich, entgegen seinem auf Jupiters Befehl gefafsten Entschlusse, mit Ergebung in den Willen des göttlichen Schicksals vom eigenen Wege ab und nach Sicilien führen. Ton und Stimmung dieses Vorspiels sind bezeichnet durch die düstere, finstere Art der Fahrt und die peinliche Erinnerung an die verlassene Dido, dann durch die schreckhafte Art des drohenden Gewittersturms und die kontrastierende Freundlichkeit der Elemente und des rauhen Landsmannes, dessen Erscheinung und Gastlichkeit eine andere und doch eine glückbringendere ist als die der liebreizenden Frau dort in der glänzenden Hofburg zu Karthago.

Der folgende Tag ist vom ersten Anbruch an leuchtend klar. Es fügt sich durch den Ratschlufs der Götter, dafs es genau der Jahrestag der Bestattung des Anchises ist, auf welchen sie gerade zur Grabstätte wieder zurückgekehrt sind. Aeneas kündigt also für heute ein fröhliches Ehrenfest an zu Ehren des verstorbenen, göttlichen Vaters und reiche

Gaben des Trojaners Acestes zum Schmause, an welchem die Haus- und Herdgötter der troischen Vorfahren und die des Acestes teilnehmen sollen. Aufserdem sollen am neunten Tage, im segensreichen Licht der Sonne, Wettspiele stattfinden. Darauf bekränzen sich Trojaner und Sicilier, Alte und Junge mit der Myrte der Venus, und am Grabe bringt Aeneas ein Opfer aus freudigen Gaben dar; als er eben eine Klage darüber begonnen hat, dafs er nicht mit seinem Vater zusammen das Land der Verheifsung habe aufsuchen dürfen, da kommt eine wunderbare Schlange aus dem Grabe, kostet von den Opfergaben und verschwindet friedlich wieder in der Tiefe. Aeneas hat staunend inne gehalten; jetzt bringt er eifrig ein neues, gröfseres Opfer: die Seele des Anchises ist vom Acheron losgelassen, sie weilt hier an diesem Orte; denn die Schlange ist vielleicht der Genius dieses Ortes und nimmt als solcher für Anchises eben hier das Opfer an, oder sie ist ein hier hausender Knecht des Verstorbenen und empfängt in dessen Namen hier die Gaben. Fröhlich bringen ebenso die Genossen reiche Gaben dar und widmen sich mit Behagen den Vorbereitungen des Opferschmauses.

Man hört: der in der Introduktion zuletzt nachklingende Ton freudigen Lebens nach göttlicher Fügung klingt hier von neuem an; selbst ernste, tiefere Töne schmerzlicher Erinnerung klingen mit der Freudigkeit in einen mildheitern Einklang zusammen. Der Ausdruck 'fröhlich' kommt wiederholt vor; der Morgen ist strahlend schön; eine Klage des Aeneas wird unterbrochen. Aeneas wollte klagen, dafs Anchises Italien nicht erreicht habe; offenbar ist aber die Seele des Anchises gern gerade hier in ihrem Grabe und will gerne hier geehrt sein. Darum haben wohl auch die Götter den Aeneas wider seinen Willen gerade zu dieser Zeit hierher an diesen Ort geführt: es ist Schicksalswille, dafs der Vater in sicilischer Erde ruhen und sein Gedächtnis hier an diesem Boden haften soll. Wie Aeneas eben diesen Schicksalswillen erfährt, ist die epische Idee dieses Abschnitts.

Es kommen die Wettspiele. Ein wolkenloser heller Morgen. Ein fröhliches Gedränge der Sicilier am Gestade. Die Ausstellung der Preise: teils weihevoller Art, teils schlicht

freundlich, nur idealen Wertes, teils wiederum stolz und in prächtigen Farben strahlend; kriegerischer Drommetenklang zur Eröffnung. Der erste Wettkampf ist die Wettfahrt der Schiffe. Leichter Bau und Behendigkeit gegenüber schwerer, wuchtiger Masse, sozusagen wilde Kraft gegenüber der Vertrautheit mit dem Elemente — so stehen sich die vier Schiffe gegenüber; in den Schiffsführern die Ahnherrn von vier römisch-italischen Geschlechtern verschiedenartigen Namensklanges. Das Kehrziel der Wettfahrt ein sonnenbeschienener Fels draufsen im regungslosen Meer, ein frischgrüner Eichenast als Zielzeichen. Glänzende Erscheinung der Schiffsführer; erwartungsvolle Aufregung. Heller Ton des Signals. Himmelhoch ertönt der Zuruf; das Meer ist wie umgekehrt, schaumbedeckt. Die jäh dahin schiefsenden Schiffe, die weit vorn überhangenden Gestalten der Ruderer. Jubel und Wiederhall überall. Mitten in der wildeifrigen Jagd der Sturz, die nasse Schwimmfahrt und das Wasserspeien des alten bedächtigen Steuermanns zum fröhlichen Gelächter der Zuschauenden. Dann die riesenhafte, aber noch erfolglose Kraftanstrengung auf dem einen Schiffe und der heitertraurige Zufall, der durch die blindwütige Fahrt eines andern Schiffes jenem ersten den fröhlichen Erfolg näher bringt. Jetzt die letzte, schnellste Fahrt, die letzte, stärkste Spannung und Aufregung aller Zuschauer zu Gunsten des einen Schiffes — die Entscheidung durch die freundlich-wunderbaren Meerfrauen und Meermänner zu Gunsten eines andern. Zuletzt die Bekränzung des Siegers, die reiche Beschenkung der Mannschaften, die Auszeichnung der drei besten Schiffsführer; die Gaben teils kunstvoll prächtig und an die schöne idäische Heimat erinnernd, teils kriegerisch prächtig und gewaltig und ein Andenken an die Heldenkämpfe des Aeneas vor Troja, teils weniger glänzend oder gewaltig, aber durch edlen Stoff und gute Arbeit ehrenvoll. Zu allerletzt der freudige Stolz der Ausgezeichneten in ihren purpurleuchtenden Siegesbinden, und dazu nun im Kontrast der lächerliche Aufzug des einzig Zurückgebliebenen, in ohnmächtiger Grofsartigkeit. Aeneas vergnügt, dafs der Mann wenigstens Schiff und Mannschaft davongebracht hat, schenkt ihm eine nützliche

Sklavin mit zwei säugenden Kindern, eine Gabe, die im Vergleich mit den vornehmeren, idealeren Preisen der andern etwas Niedrigeres, aber Erheiterndes hat.

Die Gliederung dieser Erzählung vom Schiffswettkampf habe ich in anderm Zusammenhang besprochen;[1]) hier habe ich hervorgehoben, was Ton und Stimmung charakterisieren kann. Es ist ein prächtiges, lebendiges episches Bild freudigen öffentlichen Lebens, also ganz entsprechend dem, was die voranstehenden Abschnitte erwarten liefsen. Man braucht sich die Freude an der vorzüglichen epischen Darstellung nicht durch schiefe Vergleichungen mit Homer, aber auch nicht durch das Mifstrauen gegen angebliche Allegorie Vergils verderben zu lassen. Zwar bleibt es meines Erachtens unumstöfslich: Vergil ist, wie ich früher darzuthun und ästhetisch zu erläutern versucht habe, in der Gestaltung des Verlaufes und der Personen beeinflufst von geschichtlichen Vorstellungen.[2]) Und das ist der Dichter in stärkerer Weise, als wir es an unsern Dichtern gewohnt sind oder wenigstens gewohnt zu sein theoretisch zugeben. Aber er darf es sein, weil es echt römisch ist, im epischen Bilde die Begebenheiten und Erfahrungen des öffentlich geschichtlichen, nicht blofs des alltäglich menschlichen oder natürlichen Lebens ideal abzubilden. Allerdings, wenn Homer von einem Wagenrennen erzählt, so erzählt er von einem Wagenrennen; aber auch Vergil erzählt von einer Schiffwettfahrt und von nichts anderem. Dabei ist Vergils Schiffwettfahrt ein Idealbild, ein ästhetisch vervollkommnetes Abbild solcher Schiffswettspiele, wie sie zu seiner Zeit zum wirklichen öffentlichen Leben gehörten oder in der Richtung der Zeit lagen; ebenso ist Homers Wagenrennen ein Idealbild zeitgenössischer oder den Interessen der Zeitgenossen entsprechender Wagenkämpfe. Trotzdem wird Homer in der Wahl der Personen, in ihrer Charakteristik, in der Gestaltung des Verlaufs seiner Erzäh-

1) 'Der Reiz erzählender Dichtung und die Aeneide Vergils'. Basler Gymn.-Programm 1882 S. 10 ff.

2) Vgl. die vorhin angeführte Abhandlung und dazu, gegenüber dem Vorwurf Georgiis wegen allegorisierender Erklärung, Fleckeisens Jahrb. 1882 S. 403 ff. 408 ff.

lung bestimmt sein durch Zeitbedürfnisse und Interessen allgemeinerer Art, als wie sie gerade nur beim Wagenrennen sich regten und äufserten: der Kontrast zwischen einem Eumelos, der von Apollo begünstigt wird, und einem Diomedes, der Athenes gewaltigere Gunst genieſst; die kecke List eines Antilochos, der die Lehren eines erfahrenen Vaters so überraschend anwendet; der Zank zwischen dem klugen älteren Idomeneus und dem streitlustigen jüngeren Aias; das Mitleid aller mit dem Unglück des Eumelos und wiederum der Umschlag zu Gunsten des kecken Antilochos — das alles und anderes mehr sind ja Motive, welche in allgemeinerer Gestalt im menschlichen Leben jener Zeit überall vorkamen und eben darum für den Sänger und seine Zuhörer interessant und zur ästhetischen Gestaltung geeignet waren. Insofern darf man sagen: die homerische Erzählung vom Wagenrennen sei symbolisch und wirke symbolisch; auf uns, soweit wir für Wagenrennen im wirklichen Leben keinerlei reales Interesse haben, kann sie überhaupt nur in allgemeinerer Weise, als lebendiges Bild allgemein menschlichen Lebens, noch wirken. Allegorisch ist darum Homer nicht.[1]) An Stelle des allgemeineren, alltäglichen Menschenlebens wirken bei Vergil Züge des geschichtlich öffentlichen Lebens, weil die Römer Vergils nicht die Jonier oder Aeolier Homers sind. Beide Dichter nehmen dabei ihre Motive aus der Vergangenheit: Vergil aus derjenigen Vergangenheit, die er mit seinem Volke als politischem Kulturvolke zusammen gemeinsam hat, Homer aus derjenigen, welche ihm mit allen einzelnen Menschen der verwandten Stämme gemeinsam ist: auch das Allgemeinmenschliche ist ja erfahren, erlebt und also vergangen. Zugleich nehmen beide wiederum aus der Fülle des Erfahrenen, also Vergangenen nur solche Motive heraus, welche für die Gegenwart und nächste Zukunft Bedeutung haben: erlebte Begebenheiten, welche sozusagen nur zufällig einmal vorgekommen sind, eignen sich zu epischen Motiven ganz gleich wenig, ob sie nun der allgemein menschlichen oder der volksgeschichtlichen Erfahrung angehören.

1) Vgl. über Symbolik und Allegorie auf lyrischem Gebiet Fleckeisens Jahrb. 1883 S. 853 ff.

Ich könnte mit Berufung auf das, was auf Anlafs des Acestesschusses schon oben erörtert worden ist, vielleicht den Ausdruck brauchen: auch die Darstellung des Schiffskampfes sei eine epische Weissagung. Nämlich in dem Sinne: die Zuhörer Vergils erleben ästhetisch, rhythmisch erregt eine Begebenheit, welche sie in ihrem eigenen seitherigen Volksleben real erlebt haben und deren Weiterbewegung sie noch in der realen Gegenwart erleben; insofern aber der Römer besonders dafür empfänglich ist, in gleichartigen oder kontrastierenden Begebenheiten göttliche Kraft, Schicksalswillen zu spüren, von scheinbar zufälligen Übereinstimmungen sich ähnlich berühren zu lassen, wie von sogenannten Omina, insofern, könnte ich sagen, sei die ästhetische Lust bei den Zuhörern Vergils eine eigentümlich gehobene und gewissermafsen geweihte gewesen. Es ist nicht umsonst, dafs den Römern Sänger und Seher eins sind, und dafs ihnen als Urbilder des Sängertums nicht die Sänger des homerischen Rittertums, sondern die prophetischen Sänger des Götterlebens und der göttlichen Natur vor Augen stehen; man erinnere sich aus Vergil des Sängers Jopas in Karthago oder des Orpheus und des Musaeus in der Unterwelt. Ist es doch eine Vorstellung auch der lyrischen Dichtung vergilischer Zeit, dafs der Dichter ein Verkündiger göttlicher Offenbarungen, ein Sänger der Begebenheiten des Götterlebens und der göttlichen Geheimnisse der Natur sei,[1]) und Vergil selber hat in den Georgica es als seinen höchsten Wunsch ausgesprochen, es möchte ihm gegeben sein, als frommer Priester der Musen die Geheimnisse der Natur zu offenbaren,[2]) und in den Bucolica hat er wiederholt prophetische Weisheit über die Rätsel der Weltordnung ausgesprochen oder bevorstehende neue Weltzeiten geweissagt.[3]) Es wäre also kein Wunder, wenn auch die Epik etwas von dieser weissagenden Art hätte; es würde das nicht gegen die Echtheit und Wahrheit dieser Epik zeugen, sondern für

1) Horazstudien S. 93. 182.

2) Georg. II 475 ff.

3) Eclog. IV. V. VI. Über letztere Ecloge Kettner, Zeitschr. f. d. G.-W. XXXII 385 ff.; vgl. Kolster, Vergils Eklogen S. 98 ff.

dieselbe: echt ist, was aus den Bedürfnissen der Zeit mit Notwendigkeit hervorgeht.

Auf die Wettfahrt der Schiffe folgen Wettlauf, Faustkampf und Bogenschiefsen. Sie sind unter einander enger verbunden, einmal dadurch, dafs sie gegenüber der vorangehenden Schiffahrt eine gemeinsame neue Scenerie haben, dann dadurch, dafs sie unter einander mit enger verbindenden Übergangsformen verbunden sind,[1]) endlich dadurch, dafs sie von dem nachher folgenden Trojaspiel schon durch verschiedene Verbindungsform, namentlich aber sachlich als eigentliche Wettkämpfe um ausgesetzte Siegespreise sich deutlich unterscheiden. Ton und Stimmung der drei Abschnitte sind durchweg heiter. Da bekanntlich in der Aeneide wenig gelacht wird[2]) (Lachen in ernsten Situationen wäre ja auch läppisch), so ist es bezeichnend, dafs beim Wettlauf nicht, wie vorhin über den nassen Steuermann Menoetes und den blindwütigen Schiffsherrn Sergestus, blofs die grofse Menge der zusehenden Trojaner und Sicilier, sondern sogar der edle Vater des Volks, Aeneas, in Lachen ausbricht. Das Wort 'fröhlich' kehrt in diesen Abschnitten mehrfach wieder. Dabei läfst sich, vom Gesichtspunkt der Fröhlichkeit, eine passende Anordnung bemerken. Harmlos lustig ist der Wettlauf mit dem Unfall und der freundschaftlichen List des Nisus, mit den lebhaften Reklamationen des Salius, den kindlichen Thränen des liebenswürdigen Euryalus, der Drolligkeit des Nisus, welche letztere eben sogar den Aeneas zum Lachen bringt. Ernsthafter ist der Faustkampf mit den gewaltigen Erscheinungen der Kämpfer, den furchtbaren Waffen, der übermäfsigen körperlichen Anstrengung, der übermäfsigen Aufregung der Leidenschaft, dem blutigen Zustande des Unterliegenden; doch verhindert die edle Menschlichkeit des Aeneas das Schlimmste, die meisterhaft lebendige Darstellung läfst auch das Wilde und Rohe in schöner Form erscheinen, und der ingrimmige Sarkasmus des alten, wackeren Siegers hat etwas Versöhnendes, da er auf das Schlimmste

1) V. 362: post, ubi confecti cursus et dona peregit: 'nunc, si cui . . .'; V. 485: protinus . . .; anders dann V. 545 ff.

2) Hertzberg, Einl. S. XI.

doch willig verzichtet hat und aus freiem Willen die Übung der furchtbaren Kampfart für immer aufgiebt. Harmloser ist nun wieder das Bogenschiefsen,[1]) leichter die Waffen und die Anstrengung, und die Leidenschaft ruhiger; sogar der Taube hat Vergil im Vergleich zu Homer das Sterben erleichtert. Man könnte sich wundern, warum Vergil gerade einen so leichten Wettkampf den Schlufs machen lasse; denn Vergil ist schwerlich, wie wohl Homer, durch ein bestimmtes Herkommen der Wirklichkeit gebunden, und Homer läfst nach den Bogenschützen noch die Speerwerfer auftreten. Vielmehr, wie Homer eben dem Wettschiefsen mit Speeren die Wendung giebt, dafs Achilles dem Agamemnon, seinem früheren Gegner, ohne Kampf die Ehre des Sieges zuerkennt, und wie Homer so die Reihe der Wettkämpfe besonders friedlich und versöhnlich abschliefst, so und doch wieder bezeichnend anders schliefst Vergil die Reihe der drei Wettkämpfe mit demjenigen, der die höchste Freude bei den Beteiligten veranlafst: der alte Acestes ist fröhlich über das wunderbare Zeichen, das die Götter selber ihm geben, und der grofse Aeneas schliefst ihn glückwünschend in die Arme! Es findet also vom Wettlauf zum Bogenschiefsen eine Steigerung der gehobenen Stimmung statt. Aber nicht blofs im Grade der Freude; vielmehr ist es auch eine andere und zwar höhere Art Freude, welche durch das göttliche Wunderzeichen bei den Beteiligten und dann durch die weissagende Kraft des Zeichens bei den Hörern des Dichters bewirkt wird. Und ich sollte meinen: gerade wenn beim Faustkampfe die Lust an schwerem Kampfe sich mit Leid über seine Folgen oder Mitleid mit dem zitternden alten Kämpen und dem blutenden Besiegten verbinde und das Verlangen nach solchem Kampfleben sich mit Furcht vor der menschlichen Kampfleidenschaft vermische, so sei diese ernstere Stimmung des Mittelstücks wohl geeignet, von der harmlosen Lustigkeit des ersten Stücks zur höheren, sozusagen geweihteren Freude des dritten Stückes überzuleiten.[2])

1) Vgl. Thiel.

2) Auch die Darsteller des eigentlichen Empfindens, die Lyriker, komponieren gern in dieser Form. So ist z. B. in der Parodos der

Als Schlufs der Spiele läfst Vergil das Trojaspiel des Julus und der Knaben folgen. Der Dichter deutet durch die Übergangswendung an, es könnte eigentlich mit dem Bogenschiefsen die Reihe der Spiele abgeschlossen scheinen; in der That, das Volk hat sich auch schon mitten in die Bahn gedrängt. Es ist eine Überraschung, welche Aeneas im Stillen geplant hat, von welcher er denn auch damals bei der Ankündigung der Wettspiele nichts angedeutet hat und zu deren Ausführung er einem vertrauten älteren Genossen den Befehl ins Ohr flüstert. Es wird diesmal auch nicht um Preise gewetteifert; die Darstellung schliefst ganz anders als alle vorausgegangenen: statt zum Schlusse durch Aeneas oder durch die Trojaner und Sicilier die Knaben noch irgendwie ehren zu lassen, fügt der Dichter persönlich an die lebendige Schilderung, wie die Knaben noch mitten im Spiel sich tummelten, ohne Übergang ein affektvolles Schlufswort: das sei das Rennspiel, welches durch Ascanius in Alba, durch Alba dann in Rom gestiftet und in Rom bewahrt worden sei unter dem Namen Troja. Man sieht: dieses Stück steht als Schlufsstück wieder allein, wie die Wettfahrt der Schiffe als Anfangsstück allein stand.

Auch das Trojaspiel zeigt den Charakter gehobener Festfreude: die leuchtende erste Erscheinung der Knaben vor den Augen ihrer Väter, das Gemurmel der Bewunderung in den Reihen der sicilischen und troischen jungen Männer; die glänzende Ausrüstung, friedlich und kriegerisch zugleich, einzelne Pferde durch ihre seltene Farbe oder auch fremdartige Rasse hervorstechend; die triumphierende Freude der Abteilungen, der königliche Adel in der Erscheinung der Anführer, vor allem die Schönheit des Julus; der Ausbruch

---

Antigone die erste Strophe der Ausdruck des unmittelbaren Menschenjubels, die vierte der Ausdruck freudiger Dankbarkeit gegen die Götter; diese höhere, weihevollere Freude ist vorbereitet durch die ernsten Erinnerungen an die Gröfse der Gefahr und an das furchtbare Walten der Götter in den Mittelstrophen. Ahnlich das erste Stasimon: Furcht — Bewunderung — Bewunderung — Furcht: die Furcht in der vierten Strophe ist aber wieder eine andere als in der ersten, und die Änderung ist durch die Mittelstrophen vorbereitet.

lauten Beifalls bei den älteren Trojanern, als sie nun so die einzelnen Knaben genauer erkennen und in ihren Gesichtern die alten trojanischen Voreltern wiederfinden, die ängstliche Aufregung der Knaben angesichts der Zuschauermenge und wieder ihre Fröhlichkeit, wenn sie nun die Zuschauerreihen mit den Augen durchlaufen und freudestrahlend die Augen ihrer Angehörigen herausfinden; das Reigenartige des Spiels, das Friedliche im Bilde des Kriegerischen, das kunstreich Schwierige und doch anmutig Leichte und Freie (V. 580—595) — alles das giebt ein Bild fröhlichen öffentlichen Festlebens. So lebhaft nimmt der Dichter (und mit ihm sein Hörer) an diesem Leben Teil, dafs er wie im Anschauen des anmutigen Spiels verloren unvermittelt in den Ausruf ausbricht: „Dies ist der Brauch und dies das Wettspiel, das Ascanius bis auf das heutige Rom vererbt hat!"

Aus dieser Schlufswendung erkennt man, wie der Zuhörer und ihm voran der Dichter im idealisierenden epischen Vorgang lebhaft und freudig das Leben der Gegenwart schaut und empfindet, mag nun dieses Stück gegenwärtigen Lebens schon in wirklichen Vorgängen oder erst in Gedanken, Plänen und Wünschen sich gestaltet haben. Dabei hebt der Dichter im Schlusse besonders hervor, dafs es Ascanius und die troische Knabenschaft war, die dort das Spiel aufführte, und dafs das Spiel, welches im albanischen Reiche die alten Latiner und nach ihnen wieder das grofse Rom angenommen habe, Troja genannt werde, und der Knabenzug heifse Trojanerzug. Schon in der Erzählung selber freut es den Dichter besonders, zu denken, dafs ein Enkel des Priamus nun das Italervolk soll erheben helfen: in lebhafter Teilnahme dafür redet er den Vater des Knaben in einer Apostrophe an. Beim zweiten Führer, Atys, erwähnt Vergil, dafs von demselben später das Latinergeschlecht der Atier seinen Ursprung genommen habe und dafs der Knabe ein besonderer Freund des Knaben Julus gewesen sei. Auch diese Äufserungen besonderen Anteils zeigen, wie dem Dichter die epische Vergangenheit immer in Bezug steht zur poetisch angeschauten seitherigen Geschichte und zu Gegenwart und Zukunft. Was in der Gegenwart und für die Zukunft real wertvoll ist, wie z. B.

dafs das Latinergeschlecht der Atier und das Juliergeschlecht sich in der Familie Octavians verbanden, das ist dem Dichter für seine ästhetische Welt von idealem Wert, und dem Epiker gestaltet es sich in seiner Welt von Begebenheiten zu dem Begebenheitsmotiv: 'Der kleine Atys war der nächste Freund des kleinen Julus, und im Trojaspiel führten sie nach und neben einander ihre Abteilungen.' Ganz, wie sich dem Homer die Erfahrung aus dem Leben, wie ein Krieger am Thore der Stadt Abschied nimmt von Weib und Kind, zur idealen Begebenheit gestaltet hat: 'wie Hektor von Andromache und Astyanax am skäischen Thore Abschied nahm.' Nur wieder mit dem Unterschiede, dafs der Dichter einer ungeschichtlichen Zeit eine Erfahrung aus dem ungeschichtlichen Leben, der Dichter einer eminent geschichtlichen Zeit dagegen ein Erlebnis aus dem geschichtlich öffentlichen Leben idealisiert.

Es ist schwerlich Zufall, sondern es wird poetischer Instinkt sein, dafs die vorangegangene Geschichte vom Schufs des Acestes und nun hier das Trojaspiel eine besondere Ideenverbindung zeigen. Der Schufs, sagten wir früher, ist eine Weissagung, dafs Troja durch Vermittlung der Aeneaden, insbesondere durch Julus und seine Nachkommen, erhalten bleiben und einst zu gewaltiger Entwicklung gelangen solle. Beim Trojaspiele hier erkennen nun die trojanischen Zuschauer mit heller Freude an Julus und den Knaben die Züge der alten trojanischen Vorfahren wieder; sie freuen sich also, die trojanischen Geschlechter und Troja selber in dieser vielversprechenden Knabenschar erhalten zu sehen. Und in Namen und Brauch des Spieles sieht der Dichter sozusagen ein Stück Troja sich erhalten und sich von Julus auf Alba, von Alba auf Rom und die Gegenwart vererben. So würde also die Mittelgruppe der Festspiele die ästhetische Vorstellung und Empfindung eines göttlichen Willens, betreffend die Erhaltung und Verherrlichung Trojas in Rom, anregen; erfüllt von solchen Vorstellungen und Empfindungen würde nun der Zuhörer Vergils im Knabenspiel Troja die fröhliche Feier jener Erhaltung ästhetisch erleben, und dieses ästhetische Erlebnis würde ihn mit jener eigentümlich weihevollen Lust erfüllen, von welcher schon früher als von einer echt römi-

schen und vergilischen Wirkung der epischen Kunst die Rede war.

Wie die Götter den Aeneas mitten aus seiner düsteren Fahrt seitwärts nach Sicilien entführten, war der Inhalt des Vorspiels; wie Aeneas bei der Totenfeier des Vaters erfuhr, es sei der Wille der Götter und der Wunsch des Verstorbenen, dafs dieser gerade in diesem Lande ruhe und dieses Land dem Aeneas besonders lieb sei, das war im zweiten Abschnitt dargestellt. Nun stellt also der dritte, gröfsere Abschnitt dar: wie Aeneas und die Trojaner, vereint mit den Siciliern des Acestes, am sicilischen Gestade Spiele feierten, welche eine fromme Ehre für den toten prophetischen Vater und Volksführer sein sollten und sich zum reichen Bilde freudigen Volks- und Heldenlebens gestalteten. Über diesem fromm freudigen Leben läfst der Dichter seinen Helden alle die peinlichen Gedanken an Karthago vergessen; und an der Befreiung und Erheiterung des Helden nimmt der Zuhörer des Dichters um so lebhafteren Anteil, als er, ohne reflektierendes Bewufstsein, eigene Erlebnisse schwerer, trauriger Art in heiterer Gestaltung wieder erlebt und selbstgewünschte Lebensvorgänge in epischer Form idealisiert sieht.

Zu den Erlebnissen schwerer, trauriger, verwirrender Art rechne ich die Kämpfe um das Werden der römischen Nation, Kämpfe, welche im Wettkampf der Schiffe ihr heiteres, wohlthuend klares Abbild gefunden haben. Unter den selbstgewünschten Lebensvorgängen verstehe ich das Leben der Wettspiele. Es ist ein poetischer Wunsch Vergils gewesen, dafs das Zeitalter unschuldigen Hirtenlebens zurückkehren möge; ehe dieses aber komme, erwartete er ein neues Zeitalter heroisch-ritterlichen Lebens. So Vergil in der vierten Ecloge. Ein andermal gelobt er, wenn er als Dichter der Georgica den Sieg gewinne, wolle er in seiner Heimat am Mincius dem Caesar zu Ehren Wagenrennen, Wettlauf und Faustkampf griechischer Art veranstalten.[1]) Poetische Wünsche

1) Georg. III 10 ff. Es ist seltsam, dafs gerade die Gegner angeblich allegorischer Erklärung an dieser Stelle ganz unnötig eine Allegorie annehmen; so Georgii, Die politische Tendenz der Aeneide S. 3 f.

und Gelübde sind Idealisierungen von Wünschen und Verheifsungen der wirklichen Gegenwart. Nach den wüsten Zeiten der Bürgerkriege ist eine Zeit friedlicher Arbeit und froher Feste überall das Meistersehnte; und nach dem griechisch-römischen Charakter der Zeit sind wirklich Wettspiele die beliebteste Festfreude. Wo diese Festfreude nun beim Dichter der Zeit poetisch idealisiert erscheint, zeigt sie naturgemäfs eine Verbindung römischer und griechischer Formen. Und diese Verbindung wird vom Epiker kraft des ihm zustehenden Rechtes zurückverlegt in die vergangene Welt seiner Helden. Also dürfen wir in dem römisch-griechischen Festleben der Trojaner auf Sicilien ein Idealbild desjenigen festlichen Lebens erkennen, an welchem das römische Volk Vergils teils sich thatsächlich erfreute, teils sich zu erfreuen bewufst oder unbewufst sich sehnte.

Nach dem Schlufswort zum Trojaspiel kündet der Dichter eine Wendung der Dinge an: gerade als das Spiel aufgeführt wurde, habe die Glücksgöttin zum ersten Mal (nämlich zum ersten Mal unter den gegenwärtigen Umständen, seit der Ankunft auf Sicilien) sich verwandelt und ihre Treue in ganz neuer Gestalt gezeigt.[1]) Die letzten Worte sagen nicht ausdrücklich, es sei ein wirkliches Unglück geschehen, das Glück sei eigentlich treulos geworden. Nur einen überraschenden Wechsel in der Art, wie das Glück seine Treue zeigte, kündigt der Dichter an. Es folgt nämlich der von Juno veranlafste Brand der Schiffe. Der Wille Junos ist feindselig, aber er erreicht sein Ziel nicht. Im Gegenteil, Jupiter bestätigt dem Aeneas durch den gewaltigen Wetterguſs, dafs die trojanische Flotte erhalten bleiben und ihre Aufgabe erfüllen soll; nur vier Schiffe sind verloren. Ja, sogar die trojafeindliche 'Tritonia' mufs durch den Mund des weissagenden Nautes dazu helfen, das vermeintliche Unglück des Schiffsbrandes zum Besten zu lenken, und Jupiter selber

1) Wegen 'hic primum' hat man sich ohne Not Schwierigkeiten gemacht (Kettner a. O. S. 646). Aen. I 450 ff. bedeutet 'hoc primum in luco nova res oblata timorem | leniit, hic primum Aeneas sperare salutem | ausus' auch nicht etwa: 'zum ersten Mal auf der ganzen Irrfahrt.'

sendet den Anchises, um dem Aeneas im Traume zu sagen, der Rat des Nautes sei nicht bloſs aus augenblicklicher Not anzunehmen, sondern sei herrlich in Rücksicht auf die Erfüllung der Aufgaben in Italien.[1]) Und so wird denn eine neue Stadt Troja und ein neues trojanisches Königreich gegründet für alle, welche wegen Alters, Geschlechtes oder Sinnes nicht zur Erfüllung jener letzten, höchsten Aufgabe geeignet sind. Acestes freut sich seiner neuen Würde und ist geschäftig, seines Amtes zu walten. Oben auf dem Eryx wird der Venus ein Tempel gestiftet, und am Grabe ihres Gatten Anchises wird ein Hain geweiht.

Man sieht: von einer Treulosigkeit des Glückes kann nicht wohl die Rede sein, wo die Absicht der wirklichen Feinde gerade zum Guten gewendet wird. Auch macht die ganze Erzählung von Iris und den troischen Frauen nicht den Eindruck eines tragischen Miſsgeschicks; man hört die Geschichte mit Spannung, weil sie vortrefflich erzählt ist, und mit Teilnahme an der echt weiblichen Intrigue der Göttinnen und an dem echt weiblichen Stimmungswechsel der guten Frauen, aber auch mit dem deutlichen Vorgefühl (wie es der Dichter eben auch beim Hörer voraussetzt), daſs es irgendwie glücklich, wenn auch überraschend ablaufen werde. Und eben darauf, auf eine überraschende Wendung des scheinbar Bösen zum Guten, hat uns die absichtlich etwas dunkle Ankündigung vorbereitet.

Den Schluſs des Gesanges bildet der Abschied von Sicilien und die Überfahrt. Ein neuntägiger Festschmaus zu Ehren des neugestifteten trojanischen Reichs und seiner Schutzgötter Venus und Anchises ist vorbei (Meer und Wind sind denn auch infolge der Opfer günstig geworden:[2]) jetzt

1) V. 793 ff. widerspricht nicht; Venus ist weder allwissend noch allweise, weiſs also vielleicht nicht oder versteht nicht, wie sich eigentlich nur der Wille des Verhängnisses zu Gunsten der troischen Sache vollzogen hat, und übertreibt schon aus mütterlicher Ängstlichkeit und in der Stimmung einer Hilfesuchenden; zudem, die Absicht Junos bezeichnet sie noch milde.

2) Die Worte 'placidi straverunt' V. 763 sind durch den Vers eng mit 'aris factus honos' verbunden und also wohl auch logisch dazu in Beziehung gesetzt; nach V. 59 soll ja wirklich das Totenopferfer

kommt es zum Abschied. Die Anhänglichkeit der Zurückbleibenden, der jetzige Mut der guten Frauen, die Güte des Aeneas, das friedliche Opfer für günstige Fahrt, mit der priesterlichen Gestalt des spendenden Aeneas, das glückverheifsende neue Wehen des Windes und der Eifer der rudernden Mannschaften — alles das giebt die Vorstellung eines glücklichen Beginnens, freilich keine Gewifsheit. Man bekommt daher im Folgenden zunächst den Eindruck, Venus sei mit ihren aufgeregten Sorgen und ihren Klagen zu ängstlich, zumal sie auch das Mifsgeschick des Schiffsbrandes offenbar zu schlimm darstellt; wir fühlen uns in unserer ästhetischen Voraussicht sogar der Göttin überlegen, das verstärkt aber nur unsere menschliche Teilnahme für die Mutter in der Göttin. Dann, wenn sie zum Schlusse fleht, dafs wenigstens für das noch übrige Stück der Meerfahrt bis an die Küste Italiens Neptun Sicherheit gewähren möge, so ist diese Bitte berechtigt und trotz aller günstigen Erwartungen nicht unnötig: Junos nie ruhende Feindschaft kann ja die eben noch günstig wehenden Winde sofort wieder umschlagen lassen, sogut wie sie es bei der ebenso günstigen früheren Ausfahrt von Sicilien gethan hat oder wie jüngst, als Aeneas von Karthago herkam, der ursprünglich günstige Wind sich bereits in finstern Nordwind verwandelt hatte und dann gar ein heftiges Sturmwetter von Westen loszubrechen drohte. Erst das Versprechen des Meergottes und dann die Fahrt des väterlichen Herrschers inmitten all der wundersamen und doch freundlichen Gestalten der Meerwesen — das erst giebt Sicherheit. Zwar schon während des Opferfestes hat sich das Meer beruhigt im Vergleich zu dem Wogendrang, vor dem Aeneas an die sicilische Küste hatte weichen müssen, und die Winde sind gegen damals und gegen das wilde Sturmwetter beim Schiffsbrand friedlich geworden; auch hat sich beim Spendegebet, das Aeneas bei der Abfahrt spricht, sogar ein Geleitwind vom Stern des Schiffs her neu erhoben.

---

durch Anchises die Gunst der Winde erwirken. Zugleich aber sind die Worte parenthetisch, mehr beiläufig; der Nachsatz beginnt mit: 'da erhebt sich' V. 765: anders lassen sich die vielen asyndetischen Sätze nicht wohl gliedern.

Trotzdem war bisher Aeneas noch ungewifs: nur die Ruder, nicht die Segel durften bei der Abfahrt die Schiffe treiben. Jetzt erst wird die immer noch schwellende Meeresfläche glatt, die Wellenspitzen verschwinden in der Fläche, auch die Wolken, die bis jetzt am Himmel gestanden haben, entfliehen. Da durchschauern freudige Gefühle den Aeneas; offenbar sieht er zwar die Meeresgötter nicht, aber er ahnt göttliches Eingreifen; alle Segel werden aufgesetzt.

Daher nun die wunderbar gleichmäfsige Fahrt, die (unter andern Umständen bedenkliche) enggeschlossene Ordnung der Schiffe hinter dem einen Schiff des Anführers, die Bewegung wie von selber, nur durch 'den eigenen Hauch'. Dann die thaufeuchte Mitternacht, der süfse Schlummer der Mannschaft, die lichte Erscheinung des Schlafgottes und seine weichen, schmeichelnden Worte, die Schlafmüdigkeit des Palinurus und seine halb im Traum noch festgehaltene Pflichttreue, seine Einschläferung, sein Sturz und das Entschwinden des Gottes, alles das so einheitlich stimmungsvoll in der Stimmung des traumhaft Wunderbaren, dafs sogar das unverschuldete Unglück des wackeren Steuermanns nur flüchtig und mild als etwas Schmerzliches empfunden wird. Das Schiff fährt denn, auch ohne Steuermann, ungefährdet voran, hinter ihm die Flotte; die Flotte erscheint wie ein lebendiges Wesen, das im Vertrauen auf die Versprechungen des Gottes sich sicher fühlt, auch wenn die Menschen es nicht leiten. Und als endlich die Flotte sogar dicht vor die gefahrvollen Sirenenklippen herangefahren ist, da weckt gerade das Rauschen der gefahrvollen Brandung den Aeneas, dafs er Schiff und Flotte glücklich vorüberlenkt. Die herzliche Klage des Führers um den wackeren Freund und darum, dafs er demselben nicht die Ehre der Bestattung erweisen könne, schliefst mild, ohne Mifsklang die Erzählung ab. Palinurus stirbt ja als Einer für Viele, wie Neptun es angekündigt hat, er verbürgt also auch die Sicherheit aller Übrigen; und dafs er vom väterlichen Fürsten Aeneas beklagt wird, ist ein versöhnender vorläufiger Ersatz für das vorläufig mangelnde Grab. —

Das fünfte Buch der Aeneide hat, wie kein andres, Ton

und Stimmung des Glückes und zwar eines durch die Götter bescherten Glückes. Zum einen Teil wird diese glückliche Stimmung hervorgerufen durch die direkte Darstellung des fröhlichen Festlebens verbrüderter Völker und des helfenden oder ehrenden Eingreifens der Götter in die Wettkämpfe; zum andern Teil sozusagen indirekt durch die mildernde, versöhnende Darstellung des störenden Mifsgeschicks und feindlichen Götterwillens. Beide Arten der Darstellung wirken ergänzend zusammen; die indirekte Art wirkt stärker, weil sie das Glück sogar im Kampfe mit dem Unglück triumphierend zeigt, und folgt daher richtig an zweiter Stelle, in der zweiten Hälfte des Buches. Anfang und Ende des Buches haben etwas Korrespondierendes: am Anfang sind es die Götter, welche den Aeneas von Italien weg und an die sicilische Küste absichtlich entführen und, indem sie das finstre Wetter sofort hemmen, als es seinen Dienst gethan hat, deutlich ihren Willen kundgeben; am Ende ebnen wiederum die Götter in Person das Meer vor Aeneas her und lassen die Flotte in offenbarem Wunder wie von selber an die nämliche Küste Italiens laufen, von welcher sie anfangs die Schiffe abgelenkt haben. So erscheint der ganze Aufenthalt auf Sicilien als eine Art besonderer göttlicher Veranstaltung zu besonderen Götterzwecken. Welches diese Zwecke seien, haben wir aus den Begebenheiten des Aufenthalts erkannt: es sollte sich offenbaren, dafs Anchises nicht durch Mifsgeschick, sondern nach günstigem Schicksalswillen in sicilischer Erde, in der Nähe des Eryx bestattet sei; es sollten sich bei der Erfüllung frommer Pflicht gegen die Ahnen die leiblichen und sittlichen Kräfte des berufenen Volkes fröhlich friedlich zeigen, und das zukünftige Wesen und Leben der Enkel sollte sich voraus ankündigen, der Held sollte über der Lust an seinem Volke und über den Ahnungen künftiger Herrlichkeit die peinvolle jüngste Vergangenheit vergessen; es sollte Junos Feindschaft gegen das Trojanertum und dessen Schicksalsberuf dazu führen, dafs gerade auf Sicilien ein trojanisches Reich gegründet, ein Gottesdienst für Mutter und Vater des troischen Aeneas gestiftet und die vom Schicksal berufene Trojanerschar von allen denjenigen

Bestandteilen befreit wurde, welche die Ausführung des Schicksalsplanes in Italien hätten hindern können.

Dies die Zwecke der Götter. Was ist aber der Zweck des Dichters, wenn er die Götter solche Zwecke verfolgen und erreichen läfst? Vergil hat uns im ersten und vierten Buche dargestellt, wie die feindlichen Götter den Helden vom Ziele zurückwerfen und nun freundliche und feindliche Götter zusammenwirken, den Helden an ein falsches Ziel zu treiben und dort festzuhalten, sodafs er nur mit schmerzlicher Selbstverleugnung und mit dem Gefühl tiefer Demütigung sich losreifsen und dem wahren Ziele sich wieder zuwenden kann. Dazwischen hinein hat der Dichter im zweiten und dritten Buche den Helden selber erzählen lassen, wie die Götter ihm seine alte Heimat erbarmungslos raubten, ihn in die Welt hinauswiesen, eine neue Heimat für sein Volk zu suchen, und ihn dabei lange Jahre in der Irre umhertrieben mit irreführenden Weissagungen; dafs und was der Held erzählte, hat wieder der Hauptirreführung, der Liebe zu Dido, dienen müssen. Jetzt im fünften Gesang will der Dichter zur Darstellung bringen, wie die Götter sich endlich ihrem frommen Kämpfer freundlicher bezeigen, ihn auf schicksalsvollem Boden von den vergangenen Kämpfen ausruhen lassen und dann wunderbar selber an den Ort der letzten Kämpfe geleiten.[1]) Diese Idee stellt der Dichter dar aus dem Bedürfnisse einer Zeit heraus, welche die Unerbittlichkeit und

---

1) Anchises sagt V. 726 f. zu Aeneas im Traum: imperio Iovis huc venio, qui classibus ignem | depulit et caelo tandem miseratus ab alto est. Also ist hier ein Wendepunkt im Gang der Schicksalsbegebenheiten. Man hat gesagt, das sechste Buch sei ja schon ein Ruhepunkt der Handlung: insofern schiebe sich das fünfte Buch hier störend ein (Kettner a. a. O. 641). Das wäre richtig, wenn Vergil und seine Römer imstande gewesen wären, den Gang des Helden in die Unterwelt wirklich als einen blofsen 'romantischen Spaziergang' mitzumachen. Aber diese Ansicht Hertzbergs (Einleitung zur Aeneis S. IX) verkennt den römischen Sinn und die Zeit Vergils ebenso vollständig, wie Hertzbergs Übersetzung Ton und Geist Vergils verfehlt. Auch der Ausblick auf die künftige Gröfse Roms bei der 'Parade im elysäischen Feld' (Kettner a. a. O.) hat nichts von der Heiterkeit oder dem milden Ernst unseres Buches.

scheinbare Tücke der Götter an sich selber in tausenderlei Irrsalen erfahren hat und endlich halb hoffnungsvoll gläubig die Zeichen göttlichen Erbarmens sieht, halb ungläubig, zweifelsüchtig neue Enttäuschungen erwartet. Der vergilische Hörer kann also Selbsterlebtes, vergangene oder erwartete Begebenheiten des eigenen nationalen Lebens, hier im idealen Abbilde erleben, und ihn dergleichen Begebenheiten schön erleben zu lassen, ist der Zweck der Komposition.

Die Heldenschau.

Aen. VI 679 ff. 703 ff. 752—853.

Als ein Stück epischer Darstellung voll römischer Grofsartigkeit des Geistes und der Form hat wohl immer die Heldenschau in der Unterwelt gegolten. Sie ist aber auch Gegenstand zahlreicher Streitigkeiten geworden, einmal durch die scheinbare Dunkelheit einer Reihe von Einzelheiten, sodann aber namentlich durch die seltsame oder doch seltsam erschienene Anordnung der Glieder.[1]) Ich vermisse eine Untersuchung, welche Satz für Satz genau interpretierte, aus dem Einzelnen erst den Sinn des Ganzen zu erschliefsen und wiederum nur aus dem Zusammenhang die Ordnung und Bedeutung der Einzelheiten zu beurteilen versuchte. Ich versuche hier eine solche Interpretation zu geben, im Anschlufs an die überlieferte Ordnung der Verse, ohne jede andere Voraussetzung betreffend Sinn der Worte und Absicht des Dichters als die, dafs die Worte sprachlichen Sinn und Verstand und der Dichter eine dichterische Absicht habe. Um die Masse des Stoffes zu teilen, unterscheide ich nach äufserlichen Unterscheidungszeichen die Vorbereitung und Ankündigung der Heldenschau, die Heldenschau der Silvier mit Romulus, die der Julier mit Augustus, die der übrigen Helden nebst dem Abschlufs der Heldenschau.

1) Vgl. insbesondere Ribbeck, Prolegomena crit. p. 61 f. 64. Schalkhäuser, Bayreuther Progr. 1873 S. 19 ff. Boissier, La religion Romaine I 317 Anm. 1. Gebhardi, Zeitschr. f. d. G.-W. 1874 S. 801 ff. 1878 S. 217 ff. Eichler, Zeitschr. f. d. österr. Gymn. 1879 S. 600 ff. 721 ff. Georgii, Die politische Tendenz der Aeneide Vergils S. 26 Anm. 2.

I.

Vorbereitung und Ankündigung der Heldenschau.

Aus den Gefilden der Seligen, wo der Eridanus strömt, steigt Aeneas über eine Anhöhe in das Lethethal hinüber; in dieses sind die Seelen derer gebannt, welche wieder zum Licht der Oberwelt und in eine neue Körperhülle zurückkehren sollen. Es ist ein abgeschiedenes tiefes Thal, eine friedliche grüne Wildnis, wenn auch ohne das freudige Licht des Elysiums; vor den grünen Matten und Gebüschen, den Wohnplätzen dieser Schatten, fliefst der Letheflufs ruhig dahin. In langen Zügen bedecken beide Ufer schwebende Männergestalten, zu zahllosen Geschlechtern und Stämmen vereint.[1]) Sie kommen, von der Gottheit aufgerufen, zum Strom und trinken Vergessenheit, um ohne Erinnerung die Oberwelt wiederzusehen und willig in die Leiblichkeit zurückzukehren. Dort betrachtet Anchises eifrig diese Seelen, und er zählt prüfend die Häupter seiner künftigen Lieben, seiner Nachkommen, und erwägt prüfend verheifsene Bestimmung und wirkliches Lebensgeschick der Männer, ihr Wesen und Wollen und die wirklichen Thaten ihres Arms. Seinem Sohne Aeneas deutet Vater Anchises die Gründe dieser Erscheinungen und will ihm dann von Angesicht die Nachkommenschaft der Anchisesenkel zeigen. Er zieht ihn darum mitten da hinein, wo die Geschlechter und Stämme jeder für sich zusammengekommen sind,[2]) und gewinnt inmitten des brausenden Gewimmels eine Erhebung des Bodens, etwa wie einen Grabhügel: von da aus vermag er alle in ihrem langhin geordneten Zug, so wie sie auf ihn zukommen, die Gesichter ihm zugekehrt, Mann für Mann der Reihe nach gewissermafsen auf-

1) V. 706 mögen 'gentes populique' etwa den φρῆτραι und φῦλα Homers entsprechen (vgl. Il. II 362); der Begriff einer Vereinigung und Sonderung, welche auf Abstammung und kriegerisch-staatlicher Ordnung beruht, scheint der vorherrschende.

2) V. 753; geschichtlich bedeutete ja 'conventus' die Versammlung eines Gemeindebezirks. Versuche, die Ortsverhältnisse in topographischen Zusammenhang zu bringen (vgl. Eichler), sind vergeblich und nach den Bedürfnissen des Epos überflüssig. Jede Ortsbezeichnung will in ihrem besonderen epischen Zusammenhang verstanden sein.

zunehmen und die Gesichter der Gestalten im Daherkommen sicher sich zu merken und, was er gemerkt, in der Rede wiederzugeben.[1])

Der Dichter sagt uns nicht, ob Anchises und Aeneas die Seelen sehen, wie diese zum Flusse und zum Lethetrunk hinschweben oder wie sie von dort herschweben. Das Bedürfnis dieser schärferen Unterscheidung braucht der Dichter um so weniger zu empfinden, als er sich nicht einen einzelnen, einmaligen und gerade diesmaligen Trunk aus der Lethe vorstellt. Den ganzen Verlauf der Vorbereitung zum neuen Leben scheint er sich vielmehr folgendermafsen vorzustellen. Erst haben die einzelnen Seelen der Besseren, die nicht für ewig verdammt werden, jeweilen nach dem Tode des ersten Leibes eine Zeit strenger Reinigung durchzuleben (diese ist verschieden in Form und Strenge je nach der Beschaffenheit der vom Leibe geschiedenen Seele); danach läfst man sie vom Ort dieser ersten Reinigung weiter durch das weite Reich des Elysiums hindurchgehen (und ein kleiner Teil bleibt dann dauernd in den freudigen Gefilden): bis am fernen Tage die Zeit erfüllt ist und nun durch die Reinigung aller Makel von ihnen genommen und durch den reinen Aether des Elysiums reines, ätherisches Wesen und Fühlen ihnen wiedergegeben ist. Dann ruft sie die Gottheit auf, die Wohnsitze der ewig Seligen zu verlassen, und sie kommen, jeweilen tausend Jahre nach dem ersten Tode, in das Lethethal, welches durch eine Höhe von den Gefilden jener Seligen geschieden ist.[2]) In dieses Thal sind dann die Seelen

---

1) Über 'legere' vgl. oben Laocoon S. 64; über 'discere' Horazstudien S. 182 Anm. Willkürlich von neueren Erklärern hineingetragen ist die Auffassung des Anchises als eines Censors oder eines [illegible]haus haltenden Feldherrn (Gebhardi, Eichler[illegible]häuser).

2) So nach der überlieferten Re[illegible] Verse. Ich nehme mit Servius und Thiel auch[illegible] als eine Läuterung für Alle, zugleich aber für [illegible] als ihr Aufenthalt; Anchises hat nach dem R[illegible] obl[illegible] kurze, vielleicht gar keine Reinigung [illegible] läfst man auch ihn jetzt durch das Elysium [illegible] (es ist ja ein weites Gebiet mit allerlei Orten [illegible]

eingeschlossen bis zu der Zeit, wo sie einzeln zur Oberwelt hinaufsteigen sollen; sie haben hier lange Zeit und Zeiten ihre Wohnung — Wohnung freilich so, wie auch die Seligen drüben, nicht in Häusern an bestimmten Plätzen, sondern unter freiem Himmel in Wald und Au. Alle Tage, so scheint es, schweben sie hier um die Ufer des Flusses her, trinken den Quell, der alle sorgenvollen Gedanken an die Vergangenheit wegspült, trinken täglich aus ihrem Flusse, wie die Völker der Oberwelt aus den ihrigen,[1]) verlieren so allmählich die Erinnerung und gewinnen allmählich, mit der ewigen Vergessenheit des Vergangenen, den Trieb und Willen zur Rückkehr in ein leibhaftes Leben. Und mit dieser Vergessenheit gegenüber dem früheren Leben und mit diesem Willensdrang nach neuem Leben kann sich erst, mein' ich, diejenige Erscheinung der einzelnen Schattenseele gestalten, welche dem künftigen Wesen und Leben dieser einzelnen Seele entspricht, und können sich erst diejenigen gemeinsamen Züge herausbilden, welche dem künftigen Wesen und Leben ganzer Geschlechter und Wehrvölker entsprechen. Dafs also Aeneas schon ganze Geschlechter und ganze Völker vereint um die Flufsufer schweben sieht und dafs Anchises dem Sohne Albaner und Römer in Gruppen und Zügen vereint zeigen kann, das Beides setzt voraus, es seien schon zahllose einzelne Seelengestalten durch den Lethetrunk für die Zukunft gestaltet und nach ihren gemeinsamen Eigenheiten zu Geschlechtern und Völkern vereint worden. Dies wird man aber sich als das Ergebnis längeren Aufenthalts im Lethethale denken. Dann erklärt sich auch, wie gesagt, um so

---

weifs aber schon jetzt, dafs er in den 'fröhlichen Fluren' bleiben soll. Das Lethethal gehört nicht mehr zu den offenen, ebenen, lichten 'fröhlichen Fluren', sondern ist eine in sich geschlossene Bergthallandschaft (convallis), deren Thalgrund (vallis) seitab liegt (reducta; s. über reductus oben S. 11, 1), eine völlig abgesonderte Wildnis mit Wald und Waldmatten und Flufs bildend (seclusum nemus), von Dämmerung bedeckt (V. 826. 887).

1) 'potare' (V. 715) und 'bibere' bezeichnen in Verbindung mit einem Flufsnamen gern weiter nichts, als die Befriedigung des täglichen Bedürfnisses, und daher soviel wie 'Anwohner eines Flusses sein'; vgl. Eclog. I 62. X 65. Aen. VII 715.

leichter, warum der Dichter nicht das Bedürfnis hat, sich und uns über die einzelne, diesmalige Bewegung der Albaner- und Römergruppen genauer zu orientieren: in solchen Gruppen und Zügen bewegen sich diese Seelen alltäglich, vielleicht längere Zeiten jedes Tages, hin und her zwischen den Höhen, welche das Thal einschliefsen.

Vorher hat Anchises seinem Sohne gedeutet, warum alle jene unzähligen Geschlechter und Völker um den Flufs her schweben; jetzt geht er zu einem zweiten, besonderen Teile seiner Rede über, welcher dem Geschlechte des Dardanus insbesondere gilt: deshalb ist der Begriff des Dardanusgeschlechtes aus seinem Satz herausgenommen und, als Gegensatz zu den Geschlechtern und Männern überhaupt, stark betont. Schon vorher hatte Anchises von diesem Geschlecht der Seinigen reden wollen und zwar rühmend, damit sein Sohn sich umsomehr des glücklich gewonnenen Italiens freue: deshalb nimmt er, nachdem er erst die zweifelnde allgemeine Frage des Sohnes nach Ursache und Bedeutung der Scene beantwortet hat, jetzt die besondere Offenbarung über das Dardanusgeschlecht in einer Form auf, welche etwas schon Erwartetes bezeichnet. In den Worten 'Dardaniam prolem quae deinde sequatur gloria' hat nämlich 'deinde' wie öfter bei Vergil den Sinn von 'denn also' und führt etwas schon Erwartetes ein.[1]) Erwartet ist aber eine erfreuende Aufzählung der künftigen Nachkommenschaft des Anchiseshauses und zwar einer Nachkommenschaft im neugefundenen Italien; so wird denn nunmehr in zwei parallelen, sich ergänzenden Sätzen dieser Inhalt der Ankündigung

1) Anchises kündigt V. 716—718 zweierlei an: einmal, er hätte schon lange gern seinem Sohne von diesen Seelen gesprochen und sie ihm gezeigt, die Seelen im Lethethal überhaupt nämlich, von denen bisher zwischen Vater und Sohn nur im allgemeinen die Rede gewesen; sodann, er hätte ihm gerne schon lange diese Nachkommenschaft der Seinigen aufgezählt. In der That spricht er nachher von den beiden getrennt, V. 722—751 und V. 756 ff. Vers 716 ist also nicht mit Ribbeck als überflüssig zu beseitigen; vgl. Gebhardi. Man braucht deshalb aber 'has' 716 und 'hanc' 717 nicht so zu fassen und zu sprechen, als wiesen sie auf zwei getrennte Massen: in der allgemeinen Masse ist die besondere mitenthalten. — Über 'deinde' vgl. oben S. 20.

ausgedrückt: 'Dardaniam prolem quae deinde sequatur | gloria, qui maneant Itala de gente nepotes.' Beide Sätze sind im Tone beherrscht vom stark betonten und vorangestellten Begriff 'Dardaniam prolem', und es sind wohl auch beide Verba 'sequatur' und 'maneant' grammatisch mit diesem Accusativus zu verbinden: der Ruhm begleitet, die italischen Enkel erwarten das Dardanusgeschlecht. Und der Ruhm, der das trojanische Königsgeschlecht begleitet, ist eben kein anderer als der Ruhm, den diese italischen Nachkommen ihm verleihen: insofern verhalten sich die beiden parallelen Sätze zu einander als Glieder einer Art syntaktischer Hendiadys. Von den Gliedern 'Ruhm' und 'Enkel' ist das zweite natürlich das wichtigere für Anchises und den Dichter: in den Seelengestalten soll jener Ruhm persönlich vor Augen geführt werden. Darum wird nach den zwei abhängigen Fragesätzen deren gemeinsamer Begriff oder Gedanke nun nochmals wiederholt in der Form eines persönlichen Objektes: 'illustrīs animas nostrumque in nomen ituras | expediam dictis'; 'illustris' wiederholt den Begriff des Ruhms, 'animas' den der künftigen Helden, 'nostrum in nomen ituras' den Begriff des Dardanus- oder Anchisesgeschlechtes. Dabei erscheint es erst etwas hart, wenn das persönliche Objekt von demselben Verbum 'expediam dictis' abhängt wie die vorangehenden Fragesätze, und man würde es vielleicht natürlicher finden, wenn die ruhmreichen Seelen als Apposition zu den eben vorher genannten Enkeln im Nominativ gesetzt wären; aber man kann in dieser Verbindung auch einen besonders energischen Ausdruck des Gedankens empfinden, dafs in den persönlichen Gestalten jene beiden Fragen ihre kürzeste, objektivste, sozusagen greifbarste Beantwortung finden sollen. — Anchises sagt, die Seelen seien bestimmt, in den Besitz 'unseres Namens einzutreten'. Vorher nannte er dieselben Seelen die 'Nachkommenschaft der Meinigen'. Das Fürwort 'nostrum' ist betont und durch die Allitteration und Assonanz 'nostrum in nomen' nachdrücklich gemacht; ähnlich das Fürwort im gleich folgenden 'te tua fata docebo'. Jedenfalls erweckt also der Dichter die Vorstellung, dafs die Helden, die er

nennen werde, dem besonderen Anchiseshause angehören. Wie weit diese Vorstellung nachher verwirklicht wird, ist später zu erörtern.[1])

Neben der Ankündigung des Anchises, er wolle den Ruhm des Dardanusgeschlechtes an den italischen Enkeln offenbaren, steht eine zweite: 'et te tua fata docebo'. Die beiden Verba 'expediam' und 'docebo' sind im letzten Vers der längeren Periode zusammengestellt und einander zu Anfang und zu Ende dieses Verses gegenübergestellt, vielleicht ist auch durch die Allitteration 'expediam dictis — docebo' ihre Beziehung aufeinander markiert: jedenfalls sollen nach diesen Anzeichen die beiden Glieder der Ankündigung einen Parallelismus bilden; es fragt sich nur, in welchem Sinne des Parallelismus. Die Verheifsungen des Aeneas, tua fata, könnten im Gegensatz zur Zukunft des ganzen Anchiseshauses irgend welche persönlichen Schicksale des Helden sein; sie können aber auch, in Ergänzung des ersten Gliedes, eben jene Zukunft des ganzen Anchiseshauses selber bedeuten, insofern jene Zukunft des Hauses und Geschlechtes zugleich dem Helden persönlich verheifsen ist. Was ist hier — unmittelbar nach dem Wortlaut verstanden — das Richtige? Die Worte des zweiten Parallelgliedes 'et te tua fata docebo' sind nach Umfang und Ausdruck gegenüber dem ganzen ersten Gliede zu schwach, um einen vollen Gegensatz auszudrücken; man müfste auch schon die Pronomina 'te tua' als Gegensatz so scharf logisch betonen, dafs es für einen Dichtervers und namentlich einen vergilischen Vers nicht eben schön wäre. Sodann spricht thatsächlich Anchises in der hier beginnenden und sich ankündigenden Rede durchaus nicht von den persönlichen Schicksalen des Aeneas, sondern nur von den Helden des Aeneasgeschlechtes und des römischen Volkes; was man allenfalls mehr als persönliches Schicksal des Aeneas verstehen kann, nämlich die Kämpfe um die Ansiedelung in Latium, das folgt erst nach zwei gröfseren Absätzen der Erzählung weiter unten und zwar ganz kurz und beiläufig, ohne Andeutung eines Gegensatzes zu der vorauf-

1) Zum Ausdruck 'ire in nomen' vgl. Gossrau.

gegangenen Heldenschau.[1]) Schon aus diesen Gründen möchte ich in den 'Verheifsungen des Aeneas' im zweiten Parallelgliede nicht einen Gegensatz, sondern eine Ergänzung zum ersten Gliede erkennen. Dafür spricht noch anderes. Gleich der erste der vorgeführten Helden ist Silvius, Aeneas Sohn: der geht doch Aeneas einerseits persönlich an, wie er anderseits im Zusammenhang steht mit der Zukunft des ganzen Geschlechtes. Formell sodann ist es gut vergilischer Parallelismus, wenn das zweite Glied denselben Gedanken wie das erste giebt, nur mit einer andern, besonderen Richtung, hier also mit der Richtung auf Aeneas insbesondre. Und endlich sachlich, das heifst poetisch sachlich, ist es ganz in der Ordnung und entspricht der ganzen Idee der Aeneide, wenn die ganze nachher gegebene Entwicklung des römischen Volkes, in Königszeit und Republik, als verheifsenes persönliches Schicksal des Helden Aeneas erscheint: in Aeneas und seiner Schicksalssendung, in seinem Blut und seiner göttlichen Weihe liegt das römische Weltreich beschlossen.

II.

Die Silvier und Romulus.

Es folgt auf die Ankündigung die eigentliche Heldenschau. Die erste Gestalt, die Anchises dem Sohne zeigt, ist in der Ferne: das deutet das betonte Fürwort 'ille' an; auch das parenthetische 'vides' ist deshalb eingeschaltet, weil eben das Sehen nicht so selbstverständlich ist, wie wenn die Gestalt dem Sehenden nahe stände.[2]) Es ist ein Mann in jugendkräftigem Alter. Er schreitet an einem Lanzenschaft; als schreitend, nicht stehend ist er vorgestellt, da alle die Gruppen und Massen der Seelen in Bewegung gedacht sind: in bewegtem Zuge bedecken sie ja die Ufer des Letheflusses, sie schweben auf beiden Seiten des Stroms, sie kommen in

1) V. 890 ff. Bei V. 853 ist die Heldenschau, soweit sie angekündigt ist, vorläufig zu Ende; die Marcelluspartie dient wieder einem besonderen poetischen Zweck. Ein zweiter Abschlufs ist V. 886—889.

2) Deshalb braucht man 'vides' nicht mit Peerlkamp als Frage zu fassen; vgl. Forbiger.

langer Reihe gegen Anchises heran, sie sind wie Bienen in wimmelnder Bewegung, und es ist ein summendes und brausendes Gewühl; sie sind ja auch voll sehnsüchtigen Dranges, aus der Eingeschlossenheit des Thals zur Oberwelt hinaufzusteigen. Dafs die schreitende Gestalt sich auf den Lanzenschaft stützt, bezeichnet hier nicht Schwäche, sondern eher ein kraftvoll ruhiges Ausschreiten. Die Lanze selber ist ein kriegerisches Zeichen, aber sie hat kein Eisen: der Gedanke, dafs es eine 'reine', eisenlose Lanze sei, ist durch die Voranstellung des Wortes 'pura' vor den Nebensatz, zu dem es gehört, hier besonders hervorgehoben. Ich denke also, nicht als Krieger sollen wir uns Silvius vorstellen, sondern als Herrn und Gebieter, der das durch kriegerische Kraft Gewonnene nun friedlich beherrscht; die sogenannte reine Lanze wurde sonst nach Kampf und Krieg, etwa beim Triumph, ausgezeichneten Kriegern verliehn und mochte da eigentlich das Sinnbild einer durch Kampf erworbenen friedlichen Macht sein. Es ist also eine Doppelvorstellung des Kriegerischen und des Friedlichen; dieselbe Doppelvorstellung wird weiterhin mehrfach wiederkehren.[1]) — Die Gestalt des am Lanzenschafte schreitenden jungen Mannes hat nach dem Schicksalslos den Platz, welcher dem Sonnenlichte am nächsten ist — nämlich unter den Seelen, welche zum Dardanus- und Anchisesgeschlecht gehören sollen. Ob Platz und Nähe zeitlich oder ob sie räumlich zu verstehen sind? Die neutrale Mehrheitsform 'loca proxima' erweckt die Vorstellung des Räumlichen; da nach allem die Gestalten in bewegten Gruppen oder Zügen vorzustellen sind, so ist diese Gestalt an der Spitze eines solchen Zuges zu denken, und falls man sich Sondergebiete für diese wandernden Scharen denken will, irgendwo auf den Auen, in der Wildnis rechts und links vom Lethefluſs, so kann man die Schar des Silvius am weitesten weg in der Richtung ziehen und etwa lagern lassen, in welcher ein Aufgang zur Oberwelt liegt, etwa der Aufgang, durch den Aeneas nachher beim Abschied die Unterwelt verläfst. Das Bedürfnis,

1) Thiel sieht darin das Zeichen königlicher und priesterlicher Würde. Die meisten Erklärer heben einseitig die kriegerische Auszeichnung hervor.

diese Ortsvorstellungen genauer für sich und uns zu unterscheiden, hat der Dichter nicht; er hat dafür andere, gleichwertige Bedürfnisse, welche andere Dichter hier nicht haben würden.[1]) — Parallel der allgemeinen örtlichen Bezeichnung geht die zeitliche: der Mann werde aus der Mischung troischen Blutes mit italischem Blute der Erste sein, der zu den Lüften des blauen Himmels emporsteige.

Es liegt eine seltsame Vorstellung in diesen Worten: hier ist die Gestalt eines jungen Mannes, der an einem Lanzenschaft dahinschreitet, also das Bild eines völlig gereiften Menschen in voller männlicher Lebensthätigkeit; es ist aber zugleich eine Seele, welche erst wieder in einen Körper zurückkehren, insbesondere die Seele des künftigen Aeneassohnes Silvius werden soll. Wann und wie wird sich nun also diese männliche Seelengestalt mit dem Körper des Kindes der Lavinia verbinden? wie wird die seelische Entwicklung in dem Kinde vor sich gehen? wenn der Dichter wörtlich sagt, der Jüngling dort mit der Lanze werde zur Oberwelt emporsteigen als Einer, in welchem durch italisches Blut eine innige Vereinigung vor sich gegangen sei, mufs man sich da nicht eben diese Mannesgestalt selber als eine leibhaft emporsteigende und in Fleisch und Blut schon verkörperte denken? soll man aber nicht wiederum denken, diese schon im Aufsteigen aus der Unterwelt verkörperte Mannesgestalt erscheine zuvörderst in Gestalt des kleinen Laviniakindes? Diese ganze Vorstellung, meine ich, ist mystischer Art — mystisch poetischer Art. Das will Folgendes besagen: Vergil als Mensch seiner Zeit, wie viele andere Menschen seiner und anderer Zeiten, hat das religiöse Bedürfnis, an eine Unsterblichkeit des Menschen und eine Vervollkommnung des verstorbenen Menschen bis zu göttlicher Reinheit und göttlicher Seligkeit zu glauben; ein Bedürfnis, das in tieferen Gemütern durch erschütternde Lebenserfahrungen, Erfahrungen von der jähen Sterblichkeit und der furchtbaren Unvollkommenheit der Menschen, durch Erfahrungen vor allem, die man an sich selbst macht, jeder

1) S. oben S. 17. 37 f. 81 f. 168, 2.

Zeit wieder erregt werden wird. Das Bedürfnis ist religiöser Art; die Art der Vorstellungen davon, wie jene Unsterblichkeit und jene Vollendung sich gestalte und vollziehe, ist mystisch. Nun kommt zum Menschen der Dichter: dieser hat das Bedürfnis, das, was er als Mensch zu glauben nötig hat, zu glauben meint oder glaubt, in schönen Formen abzubilden und darzustellen; was vorher mystisch dunkel, ungreifbar und unbegreiflich war und sein mufste, soll nun schön sein, soll also scheinen und erscheinen, soll sozusagen handgreiflich hingestellt werden — natürlich nur, soweit das in solchen Dingen, welche religiöser Art sind, möglich ist; ein mystischer Rest bleibt immer. Das Bild des Lethethals, das endlose Ziehen und Drängen der Schattenvölker an den Ufern, die Erscheinung bestimmter geschichtlicher Gestalten mit charakteristischen Zügen und Zeichen — das alles ist dichterisch deutliche, schöne Darstellung dunklerer religiöser Glaubensvorstellungen. Wie dann aber der Typus des männlich gereiften Silvius, den der Dichter in der Unterwelt schaut, sich im geschichtlichen Leben der Erde droben mit dem Kinde Silvius vereinige, an dem Kinde allmählich sich herausbilde und am Manne Silvius sich dann wirklich darstelle, das braucht uns der Dichter nicht zu sagen, weil es der mystische Rest ist. So stellt uns z. B. Goethe im zweiten Teile des Faust dar, wie Faust, der Mann, nach seinem irdischen Tode in den höheren, reineren Regionen als wiedergeboren rasch vom Kinde wieder zum Manne emporwachse: die dichterische Darstellung ist anschaulich schön, aber die zu Grunde liegende religiöse Vorstellung bleibt unausdenkbar und unanschaubar mystisch.[1])

Die bisher besprochenen drei Verse von Silvius (760—762) gruppieren sich dem Sinne nach und im Vortrage so, dafs der erste Vers den beiden andern gegenübersteht: der erste Vers führt die Gestalt vor, die beiden andern die Bestimmung dieser Gestalt. Es folgt, vielleicht pathetisch gehoben und so von den drei vorigen wie von den drei folgenden Versen abgehoben, ein Vers mit Namen und Personalien: 'Silvius,

1) Vgl. Horazstudien S. 38.

ein Albanername, dein eigener letztgeborener Sohn'. Der Albanername, mit affektvoller Gegensatzstellung und -betonung des Adjektivs 'Albanum', deutet wohl schon den Gegensatz zu Rom an. Wenigstens ist hier Lavinium überhaupt nicht genannt; dagegen sind weiterhin die römischen Helden als ein anderer Zug, der auch räumlich von dem vorigen getrennt ist, bezeichnet. Also wird hier Silvius im Gegensatz zu den Römern so nachdrücklich Albaner genannt. Zugleich wird durch die Verbindung 'Silvius Albanum nomen' angedeutet, dafs eben mit Alba der Silviername irgendwie besonders verknüpft sei — andere Namen mögen insbesondere wieder mit Rom verknüpft sein, wie der Juliername. Dieser erste Anchisesnachkomme, der aus der Vereinigung des Aeneasblutes mit italischem erwachsen soll, wird also einen Namen führen, welcher an die Wildnis erinnert und insbesondere an Alba geknüpft ist. Ferner wird er ein Sohn des Aeneas selber sein, nicht etwa erst ein Sohn des Julus, und zwar im Unterschied von dem jetzt schon lebenden, früheren Sohne ein spätgeborener oder letztgeborener.[1])

Dem pathetisch gehobenen Verse schliefsen sich wieder drei Verse an, in etwas selbständigerer Anfügung mittelst relativer Pronominalworte. Von diesen drei Versen erläutern die beiden ersten die Worte des gehobenen Verses 'dein eigner spätgeborner Sohn' und den Namen 'Silvius', oder führen die dadurch angeregten Vorstellungen aus; im dritten Vers wird die Vorstellung vom Albanernamen ausgeführt. Dafs nun Silvius dem Aeneas in dessen hohem Alter noch als Spätling auferzogen werden soll, ist eine andere Darstellung als die im ersten Buche der Aeneide, in der Offenbarung Jupiters. Dort, laut der Offenbarung Jupiters, soll Aeneas im ersten Jahre die Rutuler besiegen und wohl auch mit Lavinia sich vermählen; drei Jahre später schon soll er aufhören König zu sein und soll — so denkt man — schon in den Himmel entrückt werden. Nun wird man aber den Aeneas, zur Zeit seiner Ankunft in Italien, seiner Vermählung

1) Die Bedeutung von 'postumus' als 'letztgeboren' wird nach Gellius II 16 von den meisten Erklärern angenommen, auch von Ribbeck, Proleg. crit. p. 173; ohne Grund verworfen von Gebhardi.

und seiner gewaltigen Kämpfe mit italischen Völkern, sich nicht als einen Mann denken, der schon binnen drei Jahren hochbetagt heifsen könnte. Also stellt sich dem Dichter an unserer Stelle das Lebensbild für Aeneas ganz anders dar als dort: hier lebt der Held als König (ihn sich anders denn als König, etwa im Privatstande lebend vorzustellen, dazu veranlafst uns keinerlei Andeutung) noch bis ins hohe Alter, und dann erst wird ihm ein zweiter Sohn geboren und zum Könige auferzogen.[1]) Und zwar ist Aeneas noch am Leben, während das Kind zum König auferzogen wird; denn es heifst nicht etwa blofs, dafs das Kind im hohen Alter des Vaters geboren, sondern dafs es dem Vater in seinem hohen Alter zum König auferzogen werden soll, und Lavinia die Mutter ist auch nicht irgendwie als Witwe bezeichnet: dafs als aufziehend die Gattin Lavinia und nicht der Vater genannt wird, ist der Sitte und der Sprache entsprechend und hier doppelt berechtigt, weil eben durch die Gattin Lavinia das Blut des Anchisesstammes mit italischem Blute in Verbindung kam. Zweifelhaft kann ohne Hilfe der Recitation bleiben, ob Silvius von seiner Mutter 'in der Wildnis' oder 'für die Wildnis' zum König erzogen werden soll. Doch deutet der Dichter mit keinem Wort an, wieso etwa und warum Lavinia in der Wildnis das Kind aufziehe; irgend welche dunkle Überlieferung, etwa von einem Zerwürfnis zwischen Lavinia und Julus nach Aeneas' Tode, hierher zu ziehen, haben wir kein Recht, um so weniger, als hier Aeneas während des Aufwachsens seines Kindes noch als lebend gedacht ist. Die Hörer Vergils werden wohl, nicht anders als wir, von den Worten des Dichters den Eindruck gehabt haben, und die Recitation kann diesen Eindruck völlig bestimmt gemacht haben: Silvius sei für die Wildnis Latiums zum König erzogen worden, und das mufste die ergänzende Vorstellung des Gegensatzes hervorrufen: bis dahin sei nur das offene, ebene, angebaute und mit Städten besetzte Land

1) Vgl. über die Abweichung Vergils von der übrigen Tradition und über alte Erklärungsversuche Gellius a. a. O. Über 'educere' s. unten zu V. 779. — Unklar ist Gebhardis 'aus den Wäldern herausführen' zu V. 779.

beherrscht worden. Unter 'silvae, Wildnis' wird man sich, nach dem Sprachgebrauch der Bukolika und Georgika Vergils, weiter landeinwärts liegende Wald- und Berggegenden denken, in denen Hirtenvölker wohnen, und Silvius und seine Nachkommen, die Silvier, sind also ihrem Namen gemäfs Könige des waldigen und bergigen inneren Landes gewesen; wenn ich nämlich die Worte 'silvis regem regumque parentem' so verbinde und betone, dafs 'silvis' als Dativus und als Gegensatz zum offeneren Latium verstanden wird, dann werde ich diesen Dativus und seinen Gegensatzton auch noch für die Worte 'regumque parentem' gelten lassen. Ich nehme dann den nächstfolgenden, relativisch eng angeknüpften Satz 'von wo an unser Geschlecht im Langen Alba gebieten wird' als eine wirklich eng anschliefsende Erläuterung und Ausführung des Gedankens, dafs die Silvier über das waldige und bergige Latium Könige sein sollen. Die Lage Alba Longas, im Vergleich zu der von Lavinium, setzt ja eine Ausdehnung der Herrschaft gerade über das östliche, bergige Latium voraus. Der Hauptton in diesem Satze liegt auf dem Namen Alba Longas, wie schon aus der eigentümlichen Stellung der Worte 'unde genus Longa nostrum dominabitur Alba', nämlich der Voranstellung von 'Longa' und seiner Hebung durch das nachgestellte 'nostrum' fühlbar wird. Dabei mag die Betonung und Hervorhebung eben dieses Beiwortes der Stadt an die Lage und Bauart deutlicher erinnern und so uns gerade die Bergstadt vor die Augen bringen.[1]) Also das Geschlecht der Silvier, welches aus der Verbindung des Aeneasblutes mit dem italischen der Lavinia entspringt, soll über das wildere Latium königlich regieren und darum auch in dem langgebauten Alba aaf dem Albanerberge seinen Königssitz haben.

Ich sagte vorhin: zur Zeit, wo der spätgeborene Silvius auferzogen wurde, sei sein Vater Aeneas noch lebend, aber hochbetagt gewesen; diese Vorstellung giebt uns der Dichter

1) Vorangestellt ist das Beiwort auch I 271 und V 597, wo es passend an die Schwierigkeit des Baues und die feste Lage mit erinnern kann, weil beidemal von Bau und Befestigung die Rede ist; s. Liv. I 3, 3 vgl. § 4.

an unserer Stelle. Man wird sich also auch, wie gesagt, Aeneas noch als König denken, ungefähr bis zu der Zeit, wo Silvius zum König herangezogen war. Wo bleibt da aber Ascanius oder Julus? Vergil erwähnt ihn hier an dieser Stelle selber nicht; aber nachher, wo er die Römer des Aeneas vorüberführt, erwähnt er die 'ganze Nachkommenschaft des Julus, die zur Oberwelt gelangen soll'. Man sieht: vergessen hat er Julus nicht, es wäre das auch sonderbar bei der Art, wie dieser ältere Aeneassohn für den Dichter nach der ganzen Idee der Dichtung immer im Vordergrunde des Bewufstseins steht. Ja, an unsrer Stelle selber schwebt dem Dichter eben Julus als Gegensatz zu Silvius vor, glaube ich: Silvius heifst der spätgeborene Sohn und zwar zweifach und mit Betonung, und man denkt dabei unwillkürlich an einen älteren Sohn als Gegensatz. Also noch einmal: wenn Aeneas lebt und regiert bis in sein hohes Alter und ihm noch zu seinen Lebzeiten und Regierungszeiten ein Sohn zum König heranwächst, wo bleibt dann Julus? wo bleiben dessen dreifsig Jahre Königtum zwischen Aeneas' Entrückung und Alba Longas Gründung? wo bleibt eben diese Gründung Albas durch Julus? Ich verlange durchaus nicht vom Dichter, dafs er uns darüber an unsrer Stelle Auskunft gebe; nicht einmal das verlange ich, dafs Stellen des sechsten Buches mit Stellen des ersten oder des fünften Buches völlig im Einklang seien: mag der Dichter vom Leben des Aeneas sich im ersten Gesange dieses, im sechsten jenes Bild gemacht haben! Aber soviel müfste der Dichter: er müfste an unsrer Stelle so darstellen, dafs bei richtigem Vortrag im Hörer Vorstellungen hervorgerufen würden, welche nicht sofort mit gleichzeitig vorhandenen und hier an Ort und Stelle wieder angeregten anderen in störenden Streit gerieten. Nun sagte ich schon vorhin, es seien die Worte 'educet silvis regem regumque parentem' so zu betonen und vorzutragen, dafs das wildere, bergige und waldige Latium entgegengesetzt werde dem vorher schon von Aeneas beherrschten ebenen Latium; zugleich wird ja die neue Stadt Alba als Bergstadt, wie es scheint, entgegengesetzt der alten Stadt drunten in der ebenen Küstenlandschaft. Der Dichter könnte

sich also an unserer Stelle vorgestellt haben, und auch der Hörer kann sich eine solche Vorstellung unwillkürlich bei den Worten des Dichters machen: nachdem Aeneas bis ins hohe Alter König gewesen sei, sei der ältere Sohn Julus in Lavinium, daneben der spätgeborene Silvius in der Wildnis der Berge König geworden. Julus könnte deshalb auch nach unserer Stelle immerhin das feste Alba gebaut haben; dafs er darin noch selber regiert habe, sagt auch an andern Orten Vergil nicht, im ersten Buch schliefst er ihn sogar deutlich von den in Alba regierenden Königen aus.[1]) Wirklich regiert in Alba hätte Silvius, sei es zu Lebzeiten, sei es nach dem Tode des Julus, und nach diesem Tode wäre dann Alba als Sitz der Silvier der Königssitz für das ganze Latium, Berge und Ebene, geworden. Auf diese Weise würde zwar der Unterschied in der Lebens- und Regierungsdauer des Vaters Aeneas, der Widerspruch zwischen dem ersten und diesem Buche bestehen bleiben; aber gehoben würde der Widerspruch in den Vorstellungen, welche hier unser sechstes Buch selber beim Zuhörer erweckt.

Dem Silvius zunächst, in der nämlichen Gruppe, an deren Spitze Silvius wohl schreitet und deren Entfernung hier wieder durch das gleiche Fürwort 'ille' angedeutet wird, sieht Anchises vier andere albanische Könige. Davon sind die drei letzten je durch das Bindewort 'et' angereiht; in dieser Form des Polysyndetons drückt sich das Gefühl aus, wie Gestalt um Gestalt dem Auge des Betrachters erkennbar wird und ihn durch die Fülle überrascht — der Eindruck der Fülle ist um so stärker, weil die drei 'et' in einem Verse nahe aufeinander folgen und auf diese Weise stark ins Ohr fallen. Die beiden mittleren Namen sind ohne jede charakterisierende Beifügung; der Name Capys klingt gut trojanisch, Numitor ist dem Hörer als Grofsvater des Romulus vertraut. Dagegen ist der erste der vier Könige, Procas, durch die Beifügung 'Troianae gloria gentis' charakterisiert. Es soll das wohl weniger ein persönliches und unterscheiden-

1) Vgl. Fleckeisens Jahrb. 1882 S. 412 f. m. Anm. Aen. I 270 V 597. VIII 47 f.

des Beiwort gerade des Procas sein, vielmehr erregt es eine auch für die Übrigen mit geltende Vorstellung: es seien Abkömmlinge Trojas, die dem trojanischen Volke in Italien Ruhm bringen. Durch die Stabreime 'proximus — Procas' und 'gloria gentis' spricht sich ein gewisser Affekt des Sprechenden oder des Dichters aus, also wohl das Gefühl der stolzen Teilnahme. Wiederum ist beim vierten Könige die Übereinstimmung des Namens mit dem des Ahnherrn Aeneas besonders hervorgehoben, dabei der neue italische Geschlechtsname, 'der Silvier', hinzugefügt. Dies hat poetisch ähnliche Bedeutung, wie vorher die Beifügung 'Stolz des trojanischen Stammes' bei Procas: so wie Procas dem trojanischen Stamme im allgemeinen Ehre machen soll unter den Italern, so soll dieser italische König, nach italischer Wildnis Silvier genannt, mit seinem besondern Namen 'Aeneas' an den troischen Stammhelden erinnern und diesem insbesondere Ehre machen; in diesem Sinne kann man in den Worten 'et qui te nomine reddet' das Fürwort 'te', das sich auf Vater Aeneas bezieht, beim Vortragen betonen. Aeneas Silvius ist noch weiter charakterisiert: er heifst 'gleichermafsen erhaben über alles Volk in frommer Treue oder auch in Waffen'.[1]) Soll das heifsen: gleich erhaben in frommer Treue wie in Waffen? oder soll es bedeuten: gleich erhaben in frommer Treue oder in Waffen wie Du, sein Ahnherr Aeneas? oder endlich: ganz ebenso, wie er im Namen dein Abbild sein wird, so auch erhaben in frommer Treue oder auch in Waffen? Das erste wäre grammatisch und logisch bedenklich ausgedrückt; denn wenn man auch die beiden Beziehungen, in welchen Gleichheit stattfindet, durch kopulative Bindewörter verbinden kann, im Sinne von 'gleich in der einen und in der andern Beziehung', so kann man doch logischerweise nicht disjunktive Bindewörter anwenden, wie etwa: 'gleich in der einen oder der andern Beziehung'. Ich weifs wohl, dafs es richtig ist zu

1) Ich übersetze 'egregius' nach der Etymologie. Vergil braucht das Wort noch mit Bewufstsein des Wertes, vgl. z. B. Aen. I 150 von göttlicher Schönheit, VII 213 von göttlicher Abstammung. Ähnlich braucht es Horaz von Augustus; vgl. Horazstudien S. 301.

denken und zu sagen: 'gleich ausgezeichnet in jeder Hinsicht, mag man die Frömmigkeit oder mag man die Wehrkraft ins Auge fassen', und dafs man mit kühner Kürzung die Worte 'in jeder Hinsicht' durch eine kleine Pause ersetzen und statt des disjunktiven Satzes 'mag man — mag man' ein einfaches 'oder' setzen kann.[1]) Aber diese Kürzung ist eben kühn; die Pause bei der Stellung der Worte 'pariter pietate vel armis | egregius' ist kaum richtig herauszubringen, weil die Worte 'pariter' und 'egregius' nicht so bei einander stehen, wie sie als ein Satzteil, welcher gemeinsam zu zwei disjunktiven Gliedern gehören sollte, eigentlich stehen müfsten; und schliefslich wird dabei eine Vorstellung, welche der Dichter jedenfalls erwecken will, auf diese Weise nur halb statt ganz erweckt. Nämlich: schon die Hervorhebung der Namensgleichheit mit dem älteren Aeneas macht den Eindruck, dafs der Nachkomme auch im Wesen dem Ahnherrn gleichen solle; fromme Treue und Hingebung auf der einen, Tapferkeit und Wehrkraft auf der andern Seite sind aber ganz besonders die wesentlichen Eigenschaften des älteren Aeneas. Statt also zu sagen 'gleich erhaben in frommer Hingebung wie in Wehrkraft' und nun den Hörer blofs empfinden oder hinzudenken zu lassen: 'also ein Abbild des Ahnherrn auch in seinem Wesen', könnte der Dichter einfacher denken und durch den Vortrag unmifsverständlich aussprechen: wie der Name, so werde auch das Wesen des Enkels dem des Ahnen entsprechen. Danach würden die zweite und die dritte Erklärung besser passen. Gegen die zweite wiederum kann man einwenden: wenn es auch für den Ahnen eine Ehre sei, einen Nachkommen zu haben, welcher mit gleichem Namen auch gleiches Wesen wie der Ahnherr zeige, und wenn auch diese Ehre einem Kämpfer für Stamm und Volk wie Aeneas eine ganz besonders willkommene sein müsse, so könne doch die nachdrückliche Gleichstellung beider Personen im Grade der Erhabenheit 'ganz gleichermafsen wie Du erhaben' leicht etwas Anstöfsiges

1) Die Stellen, die man uns hier für einmalige statt doppelter Setzung der Disjunktivpartikeln anführt, beweisen nichts, weil eben an solchen Stellen kein 'pariter' oder dergleichen steht.

haben; da Aeneas Silvius wenig bekannt sei, so würde Vergil seinen göttlich grofsen Aeneas damit eher etwas herabsetzen. Mir scheint nach allem die dritte Erklärung die richtigste: nicht die Grade der Erhabenheit sind bei den beiden Personen völlig gleich, sondern: wie beide denselben Namen tragen, ganz ebenso sind auch beide, jeder zu seiner Zeit und in seinem Grade, in ihrem Wesen erhaben über die andern, und zwar in frommer Treue oder auch in Waffenmacht. — Übrigens ist die Pietät, als Gegensatz zur Waffenmacht oder Wehrkraft und als Gegenseite zur kriegerischen Seite im Wesen eines Königs, wohl hier der Inbegriff friedlicher Sitte und Sittlichkeit, der Inbegriff eines friedlichen öffentlichen Wirkens, welches in seinem Grunde ruht auf der selbstverleugnenden Hingebung an den Willen der Götter und Ergebung in die göttlichen Ordnungen des menschlichen Lebens. In diesem Sinne heifst ja Aeneas, der Held der Aeneide, der Fromme. Im Silvier Aeneas vereinigen sich also auch dieselben Gegensätze wieder, wie vorher schon in Erscheinung und Wesen des ersten Silvius: kriegerische Stärke und friedliche Gesinnung und Gesittung. Und Aeneas, der Vater des ersten Silviers und der Ahnherr dieses seines besonderen Ebenbildes von Enkel, ist also der Stifter auch dieses sittlichen Wesens im Aeneadentum.

Die doppelseitige Trefflichkeit des Aeneas Silvius ist an eine Bedingung geknüpft: '— egregius, si unquam regnandam acceperit Albam!' Man erzählt hier, um diese eigentümliche Bedingung zu erklären, dieser Silvier sei erst im dreiundfünfzigsten Lebensjahre zur Herrschaft gelangt, sein Vormund habe ihm die Herrschaft so lange vorenthalten.[1]) Der Dichter mag allenfalls durch eine solche Überlieferung äufserlich mit darauf geführt worden sein, hier eine solche Wendung zu brauchen. Aber er wäre ein sonderbarer Dichter, wenn sein Zweck wäre, den Hörern eine solche historische Spezialität und Rarität in Erinnerung zu bringen: das ist kein dichterischer Zweck. Und für den prosaisch historischen Zweck wäre wiederum die undeutliche Art des Aus-

1) Servius und die neueren Erklärer.

drucks sehr unzweckmäfsig; Vergil kann unmöglich voraussetzen, dafs die Thatsache des späten Regierungsantrittes des Aeneas Silvius seinen Hörern bekannt genug sei, um sofort aus seinen dunkeln Worten für jedermann klar hervorzuleuchten. Auch hätte der Dichter selber in diesem Augenblick jene Geschichte nicht klar vor Augen. Denn unmittelbar auf die Worte, welche einen Regierungsantritt des Aeneas Silvius im höheren Alter andeuten sollen, fährt der Dichter fort: „Was für junge Helden! sieh nur: was für mächtige Kraft lassen sie schauen!" Da dem Dichter, wie früher besprochen worden ist, die Seelen des Lethethals in derjenigen Gestalt erscheinen, welche dem Typus ihres künftigen Wesens und Wirkens auf der Oberwelt entspricht, die Könige also auch in der Gestalt, in welcher sie eben als Könige erscheinen und wirken sollen, so ist klar: auch Aeneas Silvius schwebt ihm in diesem Augenblicke nicht als schon alternder, sondern als jugendkräftiger König vor. Dann aber kann der Dichter und darf der Hörer nicht unmittelbar vorher die deutliche Vorstellung von einem dreiundfünfzigjährigen oder überhaupt erst in der zweiten Lebenshälfte zur Herrschaft gelangten König gehabt haben. Ich nehme deshalb die Bedingung 'si unquam regnandam acceperit Albam' im Ton und Sinn einer Beteuerung: Aeneas Silvius wird wie sein Vorfahr in friedlicher Sitte oder auch in kriegerischer Wehrkraft erhaben sein, so wahr er überhaupt jemals Alba als Königtum empfangen wird. Für Dichter und Hörer ist es poetische und nebenbei historische Thatsache, dafs dieser Silvier Alba als Königtum empfangen hat; auch für Anchises und seinen Sohn ist es, nach dem ganzen Sinn und Gang ihres Gesprächs, nach dem Gesetz, nach welchem die Gestalten des Lethethals vereinigt und gesondert sind, selbstverständliche Gewifsheit, dafs auch diese letztgezeigte Gestalt der Silviergruppe ein künftiger König von Alba sei.[1]). Ebenso gewifs soll es nun auch sein,

1) Falsch ist, was Hertzberg, Anm. z. Aeneisübersetzung S. 384, und nach ihm Gebhardi sagt: Anchises spreche die Weissagung hier zweifelnd aus. Man vergleiche andre Sätze mit 'si quisquam, si ullum tempus fuit' u. dgl.

dafs derselbe in Namen und Haupteigenschaften das Ebenbild seines Vorfahren sein werde. Zur Form dieser Versicherung, zur Bedingungsform, mag wie gesagt Vergil veranlafst worden sein durch die Überlieferung, dafs gerade dieser Silvier nur mit Schwierigkeiten zum Thron gelangt sei; die thatsächliche Erfüllung einer schweren Bedingung erscheint gern als um so gewichtigerer Beweis für die Thatsächlichkeit dessen, was von der Bedingung abhängig gemacht ist, also hier für die Bewahrung des erhabenen Wesens in den Enkeln. — Im Bedingungs- oder Beteuerungssatze würde ich das Schlufswort 'Albam', gemäfs dieser Stellung am Schlusse, logisch stark betonen. Es klingt dann in diesen Versen dreifach der Name Albas bedeutsam hervor: erst in 'Albanum nomen', dann in 'Longa dominabitur Alba' und nun endlich in 'regnandam acceperit Albam'; in den beiden letzten Fällen steht der Name am Ende des Verses, und bei stärkerer Betonung klingt er reimartig ins Ohr. An der ersten Stelle war der Name Silvius mit Affekt als Albanername bezeichnet; an der zweiten wird der Gedanke, Silvius werde zum König und Königsstammvater für das wilde Latium erzogen werden, ausgeführt oder erläutert damit, dafs ja doch das Aeneasgeschlecht von ihm an im langhin gebauten Alba gebieten werde: also an dem Dasein und der besonderen Lage Albas hängt Wesen und Bedeutung dieser Könige. Im selben Sinne würde nun folgerichtig an der dritten Stelle die Gewifsheit der angestammten erhabenen Gröfse des Aeneas Silvius abhängig gemacht von der thatsächlichen Gewifsheit, dafs dieser Held eben in Alba zum Königtum gelangen werde.

An die Aufzählung und Charakteristik einzelner Gestalten schliefst sich in schwungvoller Ausrufform eine allgemeine Charakteristik; die Vorstellung einer Fülle einzelner bedeutsamer Erscheinungen wird übergeführt in die einer gemeinsamen Tüchtigkeit und Bedeutsamkeit der ganzzen Gruppe. Man wird den Ausruf „Was für junge Helden! was für mächtige Kräfte lassen sie schauen!" durch eine kleine Pause von den vorigen Versen, speziell dem starkbetonten Namen Albas trennen, aber die Pause soll nicht

Trennung, sondern Zusammenhang empfinden lassen; man kann die vorangehenden Worte von Aeneas Silvius noch zuletzt so in schwebendem Tone halten und fortklingen lassen, als sollten noch mehr einzelne Silviernamen folgen und als drängte sich nun dem Auge beim Weiterblicken unwillkürlich der Gesamtcharakter der ganzen Gruppe auf. Dabei sind die ausrufenden Fürwörter 'qui' und 'quantas' stark affektvoll zu betonen und wie diese Affektworte sich entsprechen, so entsprechen sich als logisch betonte Worte 'iuvenes' und 'vires'. Das Wort 'ostentant' bezeichnet das Kraftgefühl und dessen Äufserung. Das auffordernde 'blick nur hin' drückt die Lebhaftigkeit aus, mit welcher Anchises den Gesamteindruck der ganzen Gruppe empfängt; zugleich hilft es dem Dichter, auch seinen Hörer in diese Anschauung der Gruppe lebhaft hineinzuversetzen. Es sind also lauter Männer im vollkräftigen Lebensalter und voll Kraftgefühls und zwar Gefühls der leiblichen Heldenkraft. Im Zusammenhang mit dieser Charakteristik bekommt für uns der nächstfolgende Gedanke etwas Gegensätzliches, das anknüpfende 'atque' mufs mit einem betonten und bedeutsam abgehobenen 'und' oder 'und nun' wiedergegeben werden, etwa im Sinne der prosaischen Umschreibung: „und nun — was wohl zu beachten ist." — Also: es sind der leiblichen Erscheinung und dem Charakter nach Männer voll Jugendkraft und Thatendrang, und nun sind sie in ihrer Wirksamkeit nicht, wie man erwarten könnte, einseitige Krieger; darum tragen sie auch nicht den Schlachtenhelm und den kriegerischen Lorbeer, sondern sie tragen ihre freien Schläfe beschattet von friedlichem Eichenlaube.[1]) Man ergänze sich nur aus der Ausrufform 'was für junge Männer! was für mächtige Körperkraft lassen sie sehen, schau nur' — aus dieser Ausrufform, meine ich, repetiere man im Stillen den Gedanken 'es sind Männer voll Jugendkraft und Kraftgefühl' in dieser Aussageform erst noch einmal: dann hat die Anfügung mit 'atque' logisch nichts Auffälliges. Im Sinne

1) Die Erklärer denken sich bei 'tempora' freilich gern den Helm dazwischen, aber ohne Anlafs und Grund.

Vergils und im idealen Sinne soll ja auch zwischen Körperkraft und Kraftgefühl einerseits und friedlicher Gesinnung anderseits kein Gegensatz vorhanden sein: nur aus der realen Erfahrung des römischen Volkes heraus empfinden Dichter und Hörer etwas Gegensätzliches, und das giebt der kopulativen Verbindung für sie etwas Affektvolles.[1])

Das Eigenschaftswort des Eichenkranzes 'civili' ist lebhaft betont, es ruft die Gegensatzvorstellung 'militaris' hervor. Der Eichenkranz wurde zwar an Krieger gegeben, aber nicht als Zeichen des Sieges über den Feind, sondern der Erhaltung des Lebens von Mitbürgern, und zwar wurde er von den am Leben erhaltenen Bürgern selber ihrem Retter als Zeichen ihres Dankes überreicht: darum hieſs er Bürgerkrone, corona civica; auch für Cicero wurde nach der Unterdrückung Catilinas diese Bürgerkrone beantragt. Gerade der Eichbaum soll deshalb gewählt worden sein, weil Eicheln die ursprüngliche Speise gewesen seien, mit welcher die Menschen sich genährt, also ihr Leben erhalten hätten.[2]) Nun braucht der Dichter auch nicht den Ausdruck 'corona civica': bei diesem technischen Ausdruck möchte allerdings der besondre Sinn eines Sinnbildes für Lebenserhaltung sich eher verwischt haben und möchte nur die allgemeinere Vorstellung eines kriegerischen Ehrenzeichens übrig geblieben sein. Der Dichter braucht vielmehr den neuen Ausdruck 'civilis quercus': durch den Namen des Baumes ruft er sicherer die Vorstel-

---

1) Vgl. Thiels Erörterung z. d. St. Thiel beachtet das gegensätzliche Moment nicht, das doch vielleicht schon die unnötige alte Veränderung 'atqui' veranlaſst hat. Negativ würde unserm 'atque' entsprechen 'nec vero', vor welchem man auch zuweilen den vorangegangenen Gedanken mit Bejahung repetieren muſs; vgl. unten zu V. 801. Ähnlich ist es, wenn beim Schilde des Aeneas erst die Situation des Manlius auf dem Kapitol geschildert, die Örtlichkeit charakterisiert ist, dann das Ereignis mit den Galliern und der Gans angefügt wird in der Form: 'und nun geschah es an diesem Orte'; ähnlich wegen der Verbindung von vorbereitender Schilderung und eigentlichem Thätigkeitsbericht. Dem 'hic' an dieser späteren Stelle entspricht an der unsrigen das nachfolgende 'hi', welches die Thätigkeit der Männer, hier eine zukünftige, einführt.

2) Vgl. Gellius V 6, 11 ff. Servius z. d. St.

lungen wach, welche jenes Sinnbild ursprünglich ausdrückte, und durch Wahl, Stellung und Betonung des Beiwortes 'civilis' weckt er die Empfindung für das, was in diesem Begriff und Wort Empfindungswertes ist, also die Empfindung für friedlich sicheres Leben in bürgerlicher Gemeinschaft. Auch die Wahl des Ausdrucks 'umbrata', in den Worten 'sie tragen die Schläfe beschattet von bürgerlichem Eichenlaub', ist vielleicht veranlafst durch die Vorstellung des Friedlichen; wenigstens stehen 'umbra' und seine Verwandten bei den Römern gern im Gegensatz zu 'Sonne und Staub' des Kriegslebens. Wie diese starken jungen Helden den Eichenkranz tragen, so führt vorher der erste Silvius den eisenlosen Schaft; der Schaft mag das Sinnbild sein für kraftvollen Schutz des Besitzes, der Kranz für kraftvollen Schutz des Lebens. Die kriegerische Kraft aller Silvier dient also nicht dem Angriff und der ehrsüchtigen Eroberung, sondern der Verteidigung ihres Landes und Volkes.

Dieser Vorstellung, wie sie durch das Abzeichen des Eichenkranzes hervorgerufen wird, dient das Nächstfolgende als bestätigende Ausführung, in dem Sinne: 'diese Männer, wie ich sie dir soeben gezeigt habe, diese Männer mit ihrer Kraft und ihrem Kraftgefühl werden es nämlich sein, die überall im Lande schützende Burgen und Städte bauen; darum die Eichenkränze'![1]) Streng genommen ist dies sogar der eigentliche Hauptgedanke, der durch das 'und nun' im vorigen Verse an die Gesamtcharakteristik der vier Könige angeknüpft wird; auf die hier geweissagte Thätigkeit hat jene Schilderung von Gestalt und Kraft vorbereitet.[2]) Das hinweisende Fürwort 'hi' weist also zurück auf das, was der Sprechende soeben charakterisiert hat; von räumlicher Nähe ist es nicht zu verstehen: der erste Silvier und dann Procas Silvius sind durch ein räumliches 'ille' in räumliche Ferne gerückt, und mit ihnen selbstverständlich die ganze

1) Der Satz ist daher vom vorigen nur durch Doppelpunkt zu trennen.

2) Ich könnte folgende Periode bilden: 'maximas ostentant iuvenes illi vires. Atque his viribus arces condent, id quod vel ex coronis civicis cognoscere potes.'

zugehörige Gruppe der Silvier. Die Städte sind als schützende Burgen gedacht. Das liegt schon in ihrer hohen Lage, welche genau genommen für alle durch das eine, gemeinsame Prädikat 'imponent montibus' bezeichnet ist. Die einen der genannten Städte sind auch so gut wie Alba Longa eigentliche Bergstädte, andre liegen wenigstens im Vergleich zu Lavinium und den Städten der ebenen Küste höher landeinwärts, nach den Latinerbergen zu; nur Castrum Inui liegt ganz an der Küste. Doch gerade in diesem Namen bedeutete Castrum eine Schutzwehr, und schon der kräftige Klang des Namens und die kräftige Allitteration mit den Namen Collatia und Cora, unterstützt durch die Wiederholung von 'que', empfahl den Namen für den poetischen Zweck, nämlich den Zweck, die Vorstellung einer Fülle starker Schutzwehren des Landes hervorzurufen. Die Vorstellung der Schutzwehr ist auch besonders noch in dem Ausdruck 'Collatinas arces' ausgedrückt; da diese Bezeichnung 'Wehr' unmittelbar mit dem Prädikate 'imponent montibus' verbunden erscheint, dieses Prädikat aber für sämtliche Stadtnamen gelten soll, so wirkt auch jene Bezeichnung der schützenden Wehr auf die Vorstellung von sämtlichen Städten ein.[1]) Zu Vergils Zeiten mochten diese Orte zum Teil Vertreter altväterisch einfacher, ländlicher Verhältnisse sein, es mochten Ackerbürgerstädte sein mit veralteten oder verfallenen Befestigungen: um so eigentümlicher mochte bei den stolz klingenden Namen das Gefühl für die einfache, aber kraftvolle Kultur der Ahnen sich regen. — Ein einzelner Vers schliefst die Aufführung der Städte ab: „dies werden dann Namen sein, jetzt sind es namenlose Lande." Das deutet noch einmal die Bestimmung der albanischen Silvier, dieser Könige der Wildnis an: sie sollen nicht einseitig kriegerisch die bewohnten Länder erobern, sondern in bisheriger Wildnis sollen sie ländliche Ansiedlungen mit schützenden Burgen und damit eine einfache Gesittung stiften: 'moresque viris et moenia ponent' könnte der Dichter von ihnen sagen, wie er es dort im ersten

1) Über die allgemeinere Wirkung von Attributen vgl. Horazstudien S. 95 u. a.

Buche von Aeneas sagt; dort ist die Allitteration 'mores — moenia' der Ausdruck des Gefühls, wie bedeutsam Stadtgründung und Gesittung zusammengehören.[1]) Es sind ja auch der geschichtlichen Überlieferung nach die Silvier die Ansiedlungsstifter oder Städtegründer im alten Latium, unter den Prisci Latini. Und nach Vergil lehrt auch Julus, während er das lange Alba mit Mauern umzieht, die Altlatiner die Sitte des Trojaspiels.[2])

Es folgt Romulus. Seine Einführung ist mit einem steigernden 'quin' und einem zufügenden 'et' an das Vorige angeknüpft: 'Quin et avo comitem sese Mavortius addet | Romulus'. 'Et' kann nicht etwa zu 'avo' gehören (ich wüfste wenigstens nicht, was das für einen Sinn haben sollte); es gehört also zum ganzen Satze, wie man zu sagen pflegt, das heifst: es wird den im Vorigen ausgesprochenen Vorstellungen eine neue, aber gleichartige angefügt. Und 'quin' spricht mit Lebhaftigkeit die Teilnahme aus, welche die Gleichartigkeit gerade auch dieses Neuen beim Sprechenden erregt hat. Das Neue nun aber ist, dafs der Mavorssohn sich seinem Grofsvater oder Ahnen als Begleiter zugesellen werde. Was kann das bedeuten? Da das Futurum 'addet' ohne Abweichung der Handschriften überliefert ist, so dürfen wir, wenn wir unbefangen sind, an eine Bedeutung zuvörderst nicht denken, an die wir sonst zu allererst denken würden: dafs nämlich Romulus dort im Zuge der albanischen Fürsten als Begleiter seines Grofsvaters Numitor oder etwa seines Ahnherrn Silvius mitziehe; sollten die Worte direkt diesen Sinn haben, dann müfste 'addit' überliefert sein. Wieso wird nun also in der Zukunft, auf der Oberwelt der Marssohn seinem Vorfahren sich als Begleiter gesellen? Eine Nachfolge in der Herrschaft, auch eine unmittelbare, oder eine gemeinsame Regierung kann 'comitem esse' oder 'comitem se addere' unmöglich bezeichnen, auch nicht Gleichheit des

1) Aen. I 264. Unser Vers im sechsten Buche ist mit dem angegebenen Sinne noch weniger anfechtbar, als wenn man ihn z. B. als historische Erläuterung des Dichters, durch den Mund des Anchises, auffafst.

2) Aen. V 596 ff.

Verdienstes u. dgl.;[1]) es bezeichnet nun einmal, sprachlich und sprachgebräuchlich, ein gleichzeitiges Gehen, in der Regel das Mitgehn auf Fahrten und auf Unternehmungen und zwar das Mitgehn eines mehr oder weniger sich unterordnenden Begleiters. Deshalb ist auch 'avus' nicht auf den ferneren Ahnherrn, sondern, wie ja auch beim Singularis 'avus' und gerade bei Romulus natürlicher, auf den vorher schon genannten Grofsvater zu deuten. Also seinen Grofsvater Numitor wird der Mavorssohn bei irgend welchen Fahrten oder Unternehmungen begleiten. Welche Fahrten und Unternehmungen können gemeint sein? Nun, soeben hiefs es ja: Procas, Capys, Numitor, Aeneas Silvius würden in den wilden Bergen und Wäldern Latiums Ansiedlungen stiften und schützende Burgen gründen. Dabei also soll der Mavortier Romulus seinen Grofsvater begleiten, soll selber ein Stifter von Ansiedlungen werden. Gerade der 'Mavortius' pafst darum hier doppelt gut: dem Mars waren ja bei den italischen Gebirgsvölkern die Jünglinge des heiligen Frühlings geweiht, welche durch die Wildnis zogen und neue Ansiedlungen gründeten, und nach Mars hiefsen auch jene geweihten jungen Samniten des heiligen Frühlings Mamertiner; Rom selber ist vielleicht von solchen Mamertinern oder Mavortiern gegründet worden. Um so besser pafst für Romulus der Name Mavortier gerade hier, wo er als Begleiter seines Grofsvaters auszieht, um Ansiedlungen in der Wildnis zu gründen und auf Bergen schützende Stadtburgen zu erbauen; der altitalische Mars Vergils ist weniger ein wilder Zerstörer und Eroberer, als ein Stifter und starker Schirmherr von Ansiedlungen und Heimat.[2])

Der Name Mavortier hat den Romulus vorläufig angekündigt; der Name Romulus selber ist bedeutsam an die Spitze des nächsten Verses gestellt, vielleicht im Vortrag etwas vom Vorigen abzuheben, ähnlich wie oben der Name

1) Man sehe die verschiedenen Erklärungen dieser Art bei Servius, Heyne, Thiel, Wagner, Forbiger, Gebhardi u. a.

2) In diesem Sinne heifst es vielleicht von der Gründung Roms 'Mavortia condet moenia' I 276 f. — Vgl. VII 182 von den alten Latinerkönigen: Martiaque ob patriam pugnando vulnera passi.

des ersten Silviers. Dort folgten dem Namen Silvius sozusagen die Personalien: Vater und Mutter und die persönliche Bestimmung, welche Silvius habe, ein König der Wildnis und Stifter des Albaner Königshauses zu werden. Ähnlich hier bei Romulus. Erst die mütterliche Abstammung: durch die affektvolle Voranstellung des Ahnennamens Assaracus wird das trojanische Königsblut bedeutsam hervorgehoben; an Troja erinnert auch der für die Mutter gewählte Name Ilia statt Silvia. Man kann zweifeln, ob die Worte 'sanguinis Assaraci' als Eigenschaftsbestimmung mit dem Fürwort 'quem' zu verbinden und unmittelbar auf Romulus zu beziehen seien, oder ob man sie beim Vortrag so sprechen solle, dafs sie unmittelbar als Eigenschaft der Mutter Ilia und nur mittelbar als Eigenschaft des Romulus verstanden werden; die Stellung von 'quem' gerade zwischen den beiden Worten 'Assaraci — sanguinis', fast unmittelbar nach 'Romulus', spricht für das Erstere; die Thatsache, dafs Romulus eben doch nur mütterlicherseits von Assaracus' Blut ist, könnte für das Zweite angeführt werden, wenn es beim Dichter auf solche genealogische 'Thatsachen' und nicht auf poetische Vorstellungen ankäme; sorgfältiger Vortrag kann jede der beiden Deutungen zur Geltung bringen. Auffällig ist der Ausdruck: Ilia werde den Romulus aufziehen; nach der bekannten Sage von der Aussetzung der Kinder und ihrer Rückkehr erst im Jünglingsalter könnte Ilia ihren Sohn nicht selber aufgezogen haben. Man hat freilich gerade an dieser Stelle und dann, wohl dieser Stelle zu Liebe, auch an der kurz vorhergegangenen 'Lavinia coniunx | educet silvis regem' das Wort 'educere' im Sinne von 'gebären' deuten wollen. Das Wort wird aber in Bezug auf den Akt der Geburt nur von der Hebamme oder dem Geburtshelfer angewendet, während es von der Mutter ganz unpassend sein würde; dagegen wird es vom Aufziehen und zwar gerade vom Aufziehen in der mütterlichen Obhut so natürlich gebraucht, dafs Vergil hier schwerlich bei seinen Hörern eine andere Vorstellung als eben diese letztgenannte hervorrufen wird. Keine andere Vorstellung, als die einer mütterlichen Erziehung ruft Vergil mit demselben Worte hervor, wenn

er z. B. vom jungen Helden Virbius sagt 'quem mater Aricia misit, | eductum Egeriae lucis umentia circum | litora'.[1]) Die vergilische Zeit hat in ihrer Sittenverderbnis einen guten Grund, gerade für die gut altrömische und altitalische Sitte, wonach die Mutter persönlich, vor allen andern, den Sohn nährt und groſszieht, eine empfindungsvolle Teilnahme zu zeigen. Man rühmt es der Mutter Cäsars und der Mutter Octavians noch später nach, daſs sie ihre Söhne durch eigene Sorgfalt zu echten Fürsten erzogen haben.[2]) Dichterisch drückt sich diese Teilnahme auch darin aus, daſs tapfere junge Helden in der Dichtung als Zöglinge ihrer Mütter erscheinen. Auch Romulus empfängt also Nahrung und Pflege und damit Kraft und Wesen von seiner Mutter Ilia, die selber aus trojanischem Königsblute stammt. Man mag dabei immerhin den Bereich dieses Aufziehens zeitlich so eng begrenzen als irgend möglich. Ob man dann bei aller Beschränkung des Begriffes von 'educere' doch zugeben müsse, Vergil habe bei seinen Hörern einen störenden Zusammenstoſs zwischen den gewohnten Vorstellungen von Romulus' früher Jugend und dieser Vorstellung einer mütterlichen Obhut Ilias herbeigeführt, wage ich nicht zu entscheiden; aber soviel scheint mir klar: dem Dichter ist hier an der Vorstellung gelegen, die Mutter und zwar die Mutter aus dem königlich trojanischen Blute des Assaracus habe Romulus Kraft und Wesen gegeben.

Der nächste Gedanke ist grammatisch ohne Verbindung angereiht und stilistisch in ganz andrer Form, in Frageform gefaſst. Aber gerade das Asyndeton und dann das Übergreifen des vorigen Satzes in den neuen Vers mit einem einzelnen bedeutsamen Worte — eben mit dem Worte 'educet' — läſst engen Zusammenhang empfinden. Zunächst liegt engerer Zusammenhang darin, daſs auf die Worte von der königlichen Mutter eine Hinweisung auf den göttlichen Vater folgt. Indes nämlich Anchises an die Mutter des Romulus denkt und an den Einfluſs ihres Blutes und Wesens auf den jungen Helden,

1) Aen. VII 762 f. Ebenso ist IX 583 f. zu verstehen, mag man nun 'Matris' oder 'matris' lesen.

2) Tacitus, dial. de orat. 28.

betrachtet er die Gestalt des Helden selbst, und da fällt ihm der doppelte Helmbusch ins Auge, wie derselbe hoch emporragt und die hohe, königliche, ja göttliche Gestalt bedeutungsvoll zu vollenden scheint: „Siehst du den Doppelbusch ragen? das ist ja das eigene, persönliche Abzeichen des Gottes Mars, er läfst es seinen Sohn tragen und giebt dadurch dessen göttliche Abstammung deutlich zu erkennen.“ Das mufs der Sinn der vielgedeuteten überlieferten Worte sein: ‘viden, ut geminae stant vertice cristae | et pater ipse suo superum iam signat honore?’ Dafs der leibliche Vater des Romulus nachdrücklich noch genannt werde, ist schon an sich wegen der hohen Bedeutung dieser Seite der Abstammung und dann gerade wegen der nachdrücklichen Art, wie die mütterliche Abkunft und Einwirkung genannt wird, zu erwarten; der vorher genannte Name Mavortier allein genügt nicht, um so weniger, als er dort aufser der persönlichen Abkunft besonders den Charakter eines Ansiedlungsstifters zu bezeichnen scheint. Dafs der Doppelbusch des Helmes gerade auf Mars insbesondere hindeutet, zeigt z. B. die Geschichte, wie zu den Zeiten des Fabricius ein junger Krieger von wunderbarer Gröfse das zaghafte römische Heer zum Sturm auf das feindliche Lager und zum Siege führte und am andern Tage nicht gefunden werden konnte: da erkannte man, dafs es der Gott Mars gewesen sei, und besonders erkannte man es daran, dafs das Haupt des jungen Kriegers einen Helm mit doppeltem Busch getragen hatte.[1]) In unserem Zusammenhang kann man also bei dem Worte ‘pater’ eben nur an Mars und bei den Worten ‘ipse suo signat honore’ nur an den soeben genannten Doppelbusch denken.

Man hat nämlich auch an Vater Jupiter gedacht und hat die Worte ‘pater superum’ mit einander verbunden.[2]) Dagegen spricht schon die Wortstellung: es ist aufserordentlich schwer, über die dazwischen stehenden Worte ‘ipse suo’ weg oder, wenn man ‘ipse’ enger zu ‘pater’ zieht, auch nur über das betonte ‘suo’ hinüber logisch und deklamatorisch

1) Valer. Max. I 8, 6.
2) Wagner, dem Ribbeck u. a. folgen.

'superum' mit 'pater' oder mit 'pater ipse' zu verbinden; denn 'suo' ist nach Wortstellung und Sinn auf alle Fälle scharf zu betonen. Und dann: was sollte denn mit der eigenen Ehre, dem eigenen Ehrenzeichen, mit welchem Jupiter den Romulus auszeichnet, gemeint sein? An etwas Bestimmtes liefse sich mit dem besten Willen nicht sicher denken,[1]) und wenn auch ein Dichter sehr wohl unter Umständen unbestimmte Vorstellungen hervorrufen kann und darf, so wäre es doch ein häfslicher Darstellungsfehler, hier, in Parallele zu dem scharf anschaulichen und bestimmten hochragenden Doppelbusch, ein ganz unsichtbares und ungreifbares Allgemeinding zu bringen; der Zuhörer wäre durch die Frage 'viden' ausdrücklich aufgefordert, etwas mit Augen zu sehen, er wäre durch den Helmbusch angeregt, sich als 'eigene Zier Jupiters' auch etwas Bestimmtes zu denken, und durch das Wort 'signat' wäre er auf etwas Deutliches, Scharferkennbares gespannt, und da würde nun nicht etwa blofs jeder etwas Andres, sondern jeder gleichzeitig an Verschiedenes denken, und das wäre kein ästhetisches Vorstellen mehr, sondern ein verwirrendes Raten. Kurz — der Vater ist Mars und das eigene Ehrenzeichen des Vaters ist der Doppelbusch; und das Wort 'superum' gehört irgendwie zum Begriff 'honos', und der Sinn des Satzes mufs irgendwie der oben angegebene sein: das persönliche Ehrenzeichen des Gottes Mars lasse deutlich schon die göttliche Ehre des Romulus erkennen.

Aber wie ist dies der Sinn? was heifsen die überlieferten Worte? Man darf vielleicht daran denken, von 'signat' zwei getrennte Ablative abhangen zu lassen, einen ersten, direkt abhängigen Instrumentalis und einen zweiten Instrumentalis, welcher sich zum ersten prädikativ verhält.[2]) Es wäre also der Sinn etwa folgender: 'Mars kennzeichnet den Romulus

1) Man hat von 'dignitas oris' gesprochen; dagegen ist eingewendet worden, dafs eine solche sonst nirgends als besonders charakteristisch für Romulus erscheine.

2) Vgl. Kühner, Ausführl. Gramm. II S. 6 Anm. 1. Die Lehre von diesem zweiten Prädikat ist freilich in unsern Grammatiken noch ungenügend dargestellt.

durch sein persönliches Ehrenzeichen oder Ehrenrecht in dem Sinne, dafs er ihn dadurch mit dem Ehrenzeichen oder Ehrenrechte der himmlischen Götter kennzeichnet' — oder kürzer: 'mit seinem Ehrenrecht als dem der Himmlischen'. Es wäre also der Ablativus 'honore' zweimal zu denken, erst zu 'ipse suo', sodann zu 'superûm'. — Ich gestehe, dafs ich diese Erklärung zwar für denkbar, aber nicht für einleuchtend ansehe. Bei dem Verbum 'signare' wird man den Sinn und Zweck des Kennzeichens, das, was durch die Kennzeichnung deutlich werden soll, nicht in einem zweiten Ablativus Instrumentalis ausgedrückt erwarten, so dafs also der Zweck des Mittels wieder in Form eines Mittels ausgedrückt wäre. Vielmehr wird man das, was durch das Mittel deutlich bezeichnet sein soll, als Gegenstand und Effekt der Kennzeichnung im Accusativus erwarten.[1]) Könnte etwa 'superum' dieser Accusativus sein? 'Mars kennzeichnet durch seinen Helmbusch schon den himmlischen Gott'? Schwerlich. Als persönliches Substantivum ist der Singularis 'superus' ohne Zusatz von 'deus' nicht üblich.[2]) Ohne diesen Zusatz wäre 'superus' auch mifsverständlich: es könnte von der menschlichen Oberwelt verstanden werden, während hier von himmlischer Göttlichkeit die Rede sein mufs.[3]) Dieses letzte Bedenken würde auch dann bestehen bleiben, wenn man das erste Bedenken beseitigte mit der Annahme: zu 'signat' sei als persönliches Objektssubstantivum Romulus zu denken, und 'superum' sei prädikativ adjektivisch. Gegen diese Annahme insbesondere würde auch der Einwand erhoben werden können, Romulus sei in dem ganzen Fragesatze 'Siehst du, wie der Doppelbusch auf dem Scheitel ragt u. s. w.' nicht selber genannt, und es sei daher mifslich, ihn auf einmal in einer ganz bestimmten logischen Form, der des Objekts, in Gedanken einzuführen. Was bleibt übrig? Falls die Erklärung durch einen prädikativen zweiten Ablativus unmöglich er-

1) Vgl. III 287: rem carmine signo. V 526: signavitque viam flammis.

2) Servius hat dennoch so verstanden.

3) An die menschliche Oberwelt denken z. B. Henry, Kappes; mit andrer Konstruktion auch Ladewig-Schaper.

scheint, sehe ich nur eine Möglichkeit, dafs nämlich die überlieferten Worte verdorben seien. Dies angenommen, würde sich die denkbar einfachste Verbesserung bieten. 'Mars kennzeichnet an Romulus durch sein persönliches Ehrenzeichen schon die Ehre der himmlischen Götter' — so sollte der Sinn sein; diesen Sinn würden aber die Worte: 'et pater ipse suo superûm iam signat honorem' ergeben.

Die beiden Sätze von Mutter und Vater dienen also dazu, das Wesen des Sohnes zu charakterisieren; im zweiten Satze insbesondere dient die Frageform 'viden ut' dazu, uns den Romulus lebhaft vor Augen zu stellen; es ist ja die Form lebhafter Veranschaulichung, Hypotyposis nennen sie die Rhetoren. Ich sagte oben schon, die asyndetische Anfügung der Frage bedeute engen Zusammenhang; zunächst liege dieser darin, dafs gerade Vater und Mutter verbunden seien. Beobachtet man aber, was sonst die asyndetisch angefügte Hypotyposis für ein logisches Verhältnis ausdrücke, so sieht man, dafs der veranschaulichende Satz den Inhalt des vorangehenden Satzes durch eine Anschauung zu bestätigen pflegt.[1]) An unsrer Stelle würde demnach die Erscheinung des Romulus, mit dem Helmbusch des Mars als einem Zeichen göttlicher Ehre, es uns anschaulich bestätigen, dafs Romulus als ein echter Mavortier seinem Grofsvater helfen werde, schützende Städte in der Wildnis anzulegen, und als ein echter Sohn des Assaracusblutes von der eigenen Mutter solle erzogen werden. Danach würde Mars durch die Götterehre seiner eigenen Helmzier gewissermafsen anerkennen, dafs die städtegründende Thätigkeit des Romulus und das von der Mutter anerzogene troische, aeneadische Wesen den Romulus würdig mache, der Sohn des Gottes Mars und selber ein Gott zu sein.

Auf eine Hypotyposis folgt gern ein sogenanntes Epiphonema, ein Schlufssatz, welcher aus dem soeben anschaulich vor Augen gestellten Bilde eine letzte Bestätigung für den ursprünglichen Hauptgedanken zieht und lebhaft diese Be-

1) Siehe die Beispiele bei Seyffert, Schol. Lat. I 189. Vgl. Tibull. II 1, 25: eventura precor: viden ut felicibus extis | significet placidos nuntia fibra deos?

stätigung ausspricht. Eine der affektvollen Formen des Epiphonemas ist die mit 'en' eingeleitete.[1]) Auch wird in den Epiphonemen auf das vorher vor Augen gestellte Bild gerne mit dem hinweisenden Fürwort der ersten Person 'hic' zurückgewiesen.[2]) Diese Formen eines Epiphonems nach einer Hypotyposis, das staunend hinzeigende 'en' und das lebhaft vergegenwärtigende 'hic' — beide haben wir hier: 'en huius, nate, auspiciis . . .'! Die Anrede 'nate' ist ganz geeignet, die Lebhaftigkeit des Epiphonems, jener letzten Bestätigung eines Hauptgedankens, zu kennzeichnen. Ob wir aber auch wirklich den Sinn einer solchen Schlufsform in diesen nächsten Versen haben?

„Sieh, dieser Mann ist es, mit dessen erster Weihe und nachwirkendem Segen jene glorreiche Roma ihre Herrschaft so weit machen wird, als die Länder der Erde sind, ihren Sinn und Geist so hoch, als der Götterhimmel ist." Da 'huius' bei Romulus, der zur Gruppe der albanischen Könige gehört, nicht die räumliche Nähe bezeichnen kann, so weist es ebenso, wie vorher bei den vier Albanern das 'hi tibi Nomentum', auf die vorangehende Charakteristik zurück. Also sind in der vorangehenden Charakteristik Züge vorhanden, welche gewissen Zügen der hier folgenden Darstellung von Romulus' Wirken und Bedeutung entsprechen. So könnte der Gedanke, dafs Romulus wie sein Grofsvater schützende Städte in bisher unbekannten Ländern erbauen solle, seine letzte Bestätigung in dem Gedanken finden, dafs seine Auspicien dem von ihm erbauten Rom die Herrschaft über alle bisher unbekannten Länder der ganzen Erde verleihen werden; dafür, dafs Romulus als echter Assaracide von einer Königstochter trojanischen Namens erzogen werden solle, könnte der göttergleiche Sinn und Geist Roms eine Bestätigung sein. Dieser Sinn und Geist, der so grofs oder so hoch ist wie der Götterhimmel, ist natürlich nicht ein Geist gigantischer Selbstüberhebung, Rom soll sich nicht etwa im Stolze selber göttergleich dünken: das wäre hier

1) Seyffert, Schol. Lat. II 138.

2) So in den von Seyffert a. a. O. S. 137 ff. angeführten Beispielen öfters.

weder im Sinne des Anchises noch im Geiste Vergils. Wenn 'imperium' den Besitz und die Ausübung der befehlenden Gewalt bezeichnet, so wird wohl 'animi' den göttlich hohen Sinn und starken Willen und die göttliche Freudigkeit und Milde bedeuten, mit denen Rom die befehlende Gewalt über die Erdenländer ausüben werde. Roma ist dabei persönlich gedacht, wie 'animi' voraussetzt. Wirksam war bei Vergils Zuhörern wohl auch die Erinnerung an das vielleicht oft gehörte Wort 'incluta Roma' vom alten Ennius (ohne dafs sie dabei wissen mufsten und daran dachten, dafs es ein Enniuscitat sei): ein stolzes Wort klingt im Citat wohlthuender stolz und zugleich überzeugender; das Fürwort 'illa' mochte dazu helfen, die Erinnerung an einen früher gehörten, bekannten Ausdruck anzuregen und auch bei demjenigen Hörer, der den Ausdruck des Ennius nie gehört hatte, die Wirkung eines geflügelten Wortes hervorzubringen. Wenn ich mich nicht täusche, dient auch die ganze Wendung 'illa incluta Roma' durch eine gewisse Erhabenheit des Tons dazu, uns Rom persönlich vorschweben zu lassen wie eine Art göttliches Wesen.

Diese göttliche Beherrscherin der Erde wird sich sieben schützende Berghöhen auf einmal mit der Mauer umziehn. Dieser Gedanke ist durch das Bindewort 'que' eng an den vorangehenden geknüpft. Die Anordnung und die Anknüpfung könnte auffallen: man denkt sich wohl Rom als Siebenhügelstadt entstehen und erwachsen, noch ehe man es seine Herrschaft bis ans Ende der Erde ausdehnen und seinen Sinn bis zur Höhe des Götterhimmels erheben sieht, und die Erbauung der Mauer scheint vielleicht mit der Bedeutung einer göttlichen Erdenkönigin wenig zu schaffen zu haben. Ich verstehe aber den Dichter so: die Erbauung der Mauer ist ein besonderes äufseres Zeichen für die Gefühle, mit denen Roma ihren Beruf als Alleinherrscherin und Alleinschützerin der Welt erfüllt; dann ist es natürlich, dafs das besondre Merkmal erst hinter dem allgemeinen Gedanken her kommt, und ebenso natürlich ist dann die Verbindung mit 'que' im Sinne von 'und so' oder 'und denn auch'. Ich darf aber den Dichter so verstehen aus folgenden Gründen. Er betont

stark die Zahl Sieben, einmal durch die Stellung am Anfang des Verses, dann durch das gegensätzliche 'una'; 'unus' steht hier neben 'septem', wie öfter neben einer Viel- oder Mehrzahl, im Sinne etwa unseres deutschen 'sieben auf einmal'; nur verstehe man dieses 'auf einmal' nicht temporal von einem bestimmten Zeitpunkt oder Zeitraum. Es liegt also darin der Gegensatz: andre Städte umziehen eine schützende Felsenhöhe mit einer Mauer, Rom umzieht sich sieben Höhen auf einmal mit einer Mauer. Dazu paſst der Singularis 'muro': käme es allein auf die Vorstellung groſser Ausdehnung an, so würde der Pluralis richtiger sein. Zugleich hat die heilige Siebenzahl etwas Bedeutsames, Schicksalsvolles. Somit ist es wirklich ein besonderes Merkmal für die einzigartige Stellung Roms unter den Städten und auf der Erde, daſs es sieben Höhen auf einmal mit einer Mauer umzieht. Und wenn Rom wie ein belebtes Wesen selber sich die Höhen mit der Mauer umziehen soll, so zeigt das, wie Roma im Bewuſstsein ihres Berufs, zum Ausdruck ihrer hohen, göttergleichen Gedanken sich ihre Stadt anlegt. Ein andrer Grund, warum wir in dem Gedanken von den sieben Höhen ein besonderes Merkmal der Bestimmung und Stellung Roms erkennen können, liegt in dem Ausdruck 'arces, schützende Höhen'. Wir erinnern uns, daſs der Dichter den Ausdruck vorher bei den Albanerkönigen bedeutsam gebraucht hat, um diese Fürsten als kraftvolle, aber friedliebende. Schirmherrn von Land und Volk, ihre Stadtgründungen als Schöpfungen eines freudigen Kraftgefühls, welches nur der Erhaltung der Mitbürger dient, zu bezeichnen. Dem Einen unter ihnen soll Romulus sich als Mitgründer anschlieſsen: dieser gröſste der Albaner, dieser Sohn einer albanisch-trojanischen Königstochter und eines Gottes, dieser künftig selber zu göttlicher Ehre bestimmte Marssohn, wird selber auch einer Stadt seine Auspicien verleihen: diese Stadt wird sieben schützende Berghöhen auf einmal mit der Ringmauer einschlieſsen; das heiſst also: sie wird die Eine und einzigartige, vom Schicksal berufene Schirmerin aller Länder der Erde sein, über welche sie Gebieterin ist.

Zu dieser Thätigkeit Roms — daſs es nämlich sich zur

stärksten Schirmerin unter den Städten macht — ist als prädikative Bestimmung hinzugefügt: 'felix prole virum'. Hier kann 'felix' das Glück, den Segen der Fruchtbarkeit bezeichnen, es kann auch das Gefühl dieses Glückes, dieses Nachkommensegens bezeichnen. Das letztere wird wahrscheinlich dadurch, daſs den Worten 'felix prole virum' nachher in der Vergleichung mit Cybele genau zu entsprechen scheinen die Worte: 'laeta deum partu'; an dieser zweiten Stelle bezeichnet 'laeta' die stolze Freude, das Glücksgefühl. Die Nachkommenschaft von Männern oder Helden, mit denen Rom gesegnet und beglückt ist, sind die Männer oder Helden, welche aus der Siebenhügelstadt selber hervorgehn (nicht etwa Helden Italiens). Es wird also Rom als Siebenhügelfeste die schützende Gebieterin der Erde sein und durch das stolze Glück zahlreicher Heldensöhne als diejenige sich offenbaren, die in ihrem freudigen Mut den Göttern des Olympus gleichkommt. So entsprechen diese letzten beiden Gedanken 'septemque una sibi muro circumdabit arces' und 'felix prole virum' jenen beiden ersten: 'imperium terris aequabit' und 'animos aequabit Olympo'. Die prädikative Anfügung der Worte vom Glück der Heldensöhne an die Worte vom Mauerbau läſst uns nur deutlicher fühlen, was vorher schon gemeint war: nämlich daſs die Herrschaft und Schirmherrschaft über die Erde eben die Wirkung dieses göttlich freudigen Sinnes sein soll.[1])

Diese besondre Art des Glücksgefühls, diese Freude Romas an ihren Heldensöhnen, veranschaulicht uns Vergil durch die Vergleichung mit der Göttin Cybele: er will uns also eben ein Göttergefühl nachempfinden lassen. Die Vergleichung ergiebt sich dem Dichter ungezwungen. Die Göttlichkeit des Mars und des Romulus war kurz vorher eine deutlich ausgedrückte Vorstellung. Dann war Rom persönlich gedacht — also, da es kein menschliches Wesen sein kann, als göttliches Wesen und dem Geschlechte gemäſs als

1) Die Freudigkeit, mit welcher Rom die wildesten Länder auf der Erde betritt und beherrscht, drückt schön das horazische 'visere gestiens' c. III 3, 54 aus. Ironisch nennt es Horaz c. III 29, 11 das götterglückliche Rom.

Göttin. Sinn und Empfindung dieser Göttin sollte gleich sein dem Empfinden olympischer Götter. Insbesondre sollte diese Göttin zum Zeichen ihrer Macht sieben Mauerfesten um sich bauen und sollte dies thun im freudigen Gefühl der Kraft, die in ihren starken Heldensöhnen liege. Also, indem der Dichter diese göttliche Mutterfreude nachfühlt und sie anschaut, steigt ihm das Bild der Göttermutter von Berecyntos auf. Er sieht sie auf dem Wagen daherfahren; als Besiegerin der wilden Natur, als Triumphatorin fährt sie ja auf dem Löwenwagen, wie Bacchus als Sieger über die Wildnis auf dem Tigerwagen fährt.[1]) Er sieht sie durch die Städte Phrygiens fahren, indem sie selbst die Turmkrone auf dem Haupte trägt; sie fährt durch die Städte als deren Gründerin und trägt die Turmkrone, weil sie, als Überwinderin der wilden Natur, die Städte als feste Zufluchtsorte und Schutzwehren gegen wilde Feinde gegründet hat. Der Dichter sieht Cybele (während sie dahinfährt durch die Städte, deren Abzeichen sie auf dem Haupte trägt) voll Freude über die Götter, die sie geboren, über die grofse Zahl ihrer Nachkommen und über deren göttliches Glück und göttliche Macht. Es sind also zwei Seiten im Wesen der Cybele, die dem Dichter vor Augen stehen: die eine ist die siegreiche Macht und Schirmherrschaft über die Länder und Städte, die andre das freudige Glück göttlicher Nachkommenschaft im Himmel. Aber so war es ja auch ein Doppeltes im Wesen Roms, was der Dichter darstellte: Schirmherrschaft über die Erde und Glück heldenhafter Nachkommenschaft. In der Vergleichung ist das Einherfahren der landschirmenden, turmgekrönten Herrscherin grammatisch als Hauptsatz gegeben, die Freude über ihre Kinder als prädikative Bestimmung des Hauptverbums: ähnlich im Verglichenen das Erbauen der Mauerfesten als Hauptsatz, das Kinderglück als prädikative Beifügung. In beiden Fällen, in der Vergleichung wie im Verglichenen, giebt die prädikative Bestimmung den inneren Grund, der Hauptsatz die Wirkung nach aufsen an: in der Freude über ihre göttlichen Kinder und Kindeskinder und im stolzen Vertrauen

1) So sieht ihn der Dichter gleich nachher, V. 804 f.

auf deren göttliche Kräfte schirmt Cybele die menschliche Gesittung gegen die Wildnis, und ebenso dehnt Rom die Schutzmacht seiner sieben Bergfesten über die ganze Erde aus im freudigen Vertrauen auf seine Heldensöhne.

Die glänzende, schwungvolle Stelle von Cybele verlangt eine Ruhepause zum Schlusse; auch beginnt mit den nachfolgenden Versen offenbar ein neuer Abschnitt, da der Blick des Aeneas und damit des Hörers nach einer ganz neuen Stelle der Scenerie am Letheflufs hingelenkt wird. Wir können also hier auch eine Pause in unserer Erklärung machen und diese zu einem Rückblick auf das bisher Besprochene und allenfalls Gewonnene benützen. Die bisher genannten Helden aus dem Geschlecht des Aeneas, von Silvius bis Romulus, sind als eine Gruppe gedacht: auch Romulus gehört zu den Albanern, die dort in einiger Entfernung von Anchises und Aeneas sich bewegen; erst nachher sehen die beiden an anderm Orte, in ihrer eigenen Nähe die eigentlichen Römer. Die Darstellung des Dichters ist dreigliedrig; die drei Glieder kann man bezeichnen durch 'Silvius, vier andre Silvier, Romulus'. Die Hauptvorstellung im ersten Gliede war: der erste von hier unten zum Licht aufsteigende Aeneade sei bestimmt, die Herrschaft des Geschlechtes zu Alba Longa zu begründen und zwar eine Herrschaft des Geschlechtes der Silvier, der Männer der Wildnis also, über die Wildnis Latiums. Im zweiten Gliede war die Hauptvorstellung: die kraftvollen Könige jenes Geschlechtes stellen ihre gewaltige Kriegerkraft in den Dienst der Erhaltung ihrer Volksgenossen und bauen auf Höhen und Bergen Städte zum Schutz und Schirm ihres Landes. Endlich war im dritten Gliede die Hauptvorstellung ausgedrückt: auch Romulus, der Sohn des Kriegsgottes und der trojanischen Königsenkelin, hilft Städte zum Schirm des Landes gründen und verleiht, durch seine hohe Abstammung, der Stadt Rom den hohen Beruf, die göttlich starke und freudige Schützerin der Erde und der menschlichen Gesittung zu sein. Man sieht: die Hauptvorstellungen in den drei Gliedern sind gleichartig, nur immer stärker ausgedrückt; Herrschaft und Eroberungskraft stehen in immer zunehmender Ausdehnung ihres Wirkungskreises

im Dienste friedlicher Gesittung. Was auch jene Sinnbilder, im ersten Gliede die Lanze ohne Eisen, im zweiten der friedliche Eichenkranz, uns empfinden liefsen, das läfst zuletzt die Vergleichung mit Cybele am stärksten empfinden. Denn Cybele ist eine Göttin der friedlichen Gesittung, ihre Feste sind Freuden- und Friedensfeste, die freudige Erscheinung der Göttermutter bei ihren Festen erweckt Gedanken an glückliche, gesegnete Zeiten. So soll also auch Rom, wenn es seine Herrschaft über den ganzen Länderkreis ausgedehnt hat, eine freudig friedliche Schirmerin der Erdenvölker sein und als solche von ihnen verehrt werden.

III.

Die Julier und Augustus.

Es beginnt ein neuer Abschnitt der Darstellung. Ausdrücklich ist ja gesagt, Aeneas solle seine Augen anderswohin lenken als vorher; es ist also eine andre Gruppe Helden als die vorige. Es können diesmal ja auch die Pronomina 'huc — hanc — hic' nicht blofs auf etwas zuletzt vorher Gesagtes zurückweisen. Denn erstlich war zuletzt vorher, durch die Vergleichung mit Cybele, die Einbildungskraft von den Heldengruppen überhaupt abgelenkt; auf Rom und römisches Volk war bisher nur bei Gelegenheit der Gestalt des Romulus hingewiesen, und das römische Volk war nur in der zeitlichen Ferne in Aussicht gestellt, nicht als in der Unterwelt irgendwo sichtbar gezeigt. Zweitens zwingt uns auch die starke, nachdrückliche Wiederholung des hinweisenden Fürworts, unwillkürlich in der räumlichen Nähe des Anchises diese neue Gruppe uns vorzustellen. Und ebenso macht das Wort 'nunc' beim Imperativus 'huc geminas nunc flecte acies' durchaus den Eindruck, dafs es, ähnlich wie bei den Rednern, einen neuen Absatz einleiten helfe. Schon bemerkt ist, dafs auch der schwungvolle Periodenschlufs des Cybelevergleiches eine Pause und einen neuen Einsatz annehmen lasse. Endlich sind ja doch alle bisher genannten Einzelgestalten als Albaner gedacht, auch Romulus, der Genosse seines Grofsvaters Numitor; also bilden die eigentlichen

Römer aus dem Stamme des Aeneas von Rechts wegen eine neue Gruppe.

Die Hinweisung giebt Anchises mit besondrer Lebhaftigkeit. Die Anapher des hinweisenden Fürworts, die doppelte Aufforderung zum Hinsehen, auch der Nachdruck der Wendung, Aeneas solle die beiden scharfen Augen dahin lenken — das alles zeigt Dringlichkeit. Vorher sah man die albanischen Könige, die von Aeneas abstammten, darunter den Stifter Roms und des römischen Geistes. Jetzt ist es ein andres Geschlecht, das Aeneas anschauen soll, nämlich die römischen Männer, die von Aeneas abstammen. Schon weil im Vorigen nur einzelne Männer, lauter persönliche Nachkommen des Aeneas genannt waren, denkt man sich unter den Römern hier wiederum einzelne und zwar persönliche Abkömmlinge des Aeneas und nimmt den Ausdruck 'deine Römer' im besonderen Sinne, nicht im allgemeinen vom ganzen römischen Volke. Es entspricht diese Auffassung auch dem, was Anchises anfangs angekündigt hat: nämlich vom besonderen Aeneadengeschlecht zu reden. Nach den Imperativsätzen 'huc flecte acies' und 'hanc aspice gentem' ist der folgende, asyndetisch angereihte Indikativsatz (das Verbum 'est' ist freilich nur zu ergänzen) als Begründung zu verstehen: 'hieher richte deine Augen; denn hier in dieser Gruppe ist Cäsar.' Also auch nach dieser Begründung handelt es sich hier um diejenigen Römer insbesondere, welche dem Aeneas enger zugehören. Es sind die Julier: 'hier ist Cäsar und die ganze Nachkommenschaft des Julus, die bestimmt ist, auf die Oberwelt, unter den Himmelspol zu gelangen.' Silvier und Julier stehen sich also in zwei Gruppen gegenüber: dort die ferne Gruppe sind Aeneaden durch Aeneas' spätgeborenen Sohn, diese Gruppe hier sind Aeneaden durch den älteren Sohn des Aeneas, Julus; jene sind Albaner, diese sind Römer, das heifst: jene erfüllen in Alba und von Alba aus als Könige und Städtegründer ihren Schicksalsberuf, auch den Beruf, Rom selber zu gründen; diese dagegen, die Nachkommen des Julus, kommen erst in Rom in späteren Zeiten an die Reihe, den Schicksalsberuf des Aeneashauses zu erfüllen.

Nach der lebhaften Aufforderung und deren Begründung weist nun Anchises insbesondere auf eine einzelne Gestalt der Gruppe, auf Augustus. Die Anaphora 'hic vir, hic est' zeigt Pathos; das Fürwort ist räumlich zu verstehen: 'dieser Held hier, ja dieser hier ist derjenige, den du so oft dir verheifsen hörst.' Es ist also diese Hinweisung nicht identisch oder parallel mit der vorigen: 'hic Caesar'. Diese vorige Hinweisung war nur begründend, und 'hic' wies als Adverb auf die ganze Gruppe oder den ganzen Zug. Trotzdem, oder (wenn man will) gerade deshalb sind jedoch die Personen eine und dieselbe: Caesar vorher war auch schon Augustus. Denn gerade weil sich bei dieser Gruppe der oft verheifsene Cäsar, Cäsar Augustus, vom Stamm des Julus befindet, wird Aeneas so eifrig gemahnt, die Gruppe zu betrachten; auch würde Vergil den verstorbenen Diktator Cäsar, wie gleich nachher, durch das unterscheidende Divus bezeichnen: Caesar so schlechtweg kann ja für die Hörer Vergils eben nur ihr Caesar, der lebende Kaiser sein, diesen nennt Vergil auch sonst mit Vorliebe so; sodann erscheint der Diktator weiterhin in der Seelenschau nur in tragischem Lichte, als der selbstsüchtige Zerstörer des Vaterlandes im Bürgerkriege, er wird deshalb dort auch nicht einmal mit Namen genannt — alles Gründe, hier, im Zusammenhang unsrer freudig erregten Stelle, schon bei den ersten Worten 'hic Caesar et omnis Iuli progenies' an Augustus zu denken.[1]) In den Worten 'den du dir verheifsen hörst' ist vielleicht zu beachten, dafs 'tibi' aus dem Relativsatz heraus und vorantritt: nach sonstigem Gebrauch würde dadurch dieses 'dir' besondern Ton erhalten, Aeneas würde an der Verheifsung dieses Juliers ein besonderes persönliches Interesse haben. Es ist dabei nicht erforderlich, dafs Vergil hier an eine gröfsere Zahl bestimmter einzelner Weissagungen auf Augustus denke, welche er in der Aeneide dem Aeneas selber, bevor derselbe zu Anchises in die Unterwelt kommt, wirklich aussprechen lasse oder aber aussprechen zu lassen beabsichtigt habe. — Die Einführung Cäsars hier, wo er ihn selber in der Gruppe zeigt, hat etwas Solennes:

1) Vgl. Fleckeisens Jahrb. 1882 S. 415 ff.

'Augustus Caesar, Divi genus'. Der Name Augustus, welcher das übermenschliche Wesen bezeichnet, tritt stark betont an die Spitze des Verses; 'Divi genus' bezeichnet nicht bloſs die juristische Verwandtschaft durch Adoption wie 'Divi filius', sondern die leibliche Bluts- und Wesensverwandtschaft: den Dichtern ist Octavian auch sonst der leibliche Sohn des Diktators Caesar.

Aus dem nachfolgenden Relativsatze, der dem solenn genannten Namen die entsprechende hohe Bestimmung des Mannes beifügt, tritt die Hauptsache starkbetont heraus und voran: 'aurea condet | saecula qui rursus Latio'; am meisten Affektton hat 'aurea'. Daſs ein Held mit dem Namen Augustus, vom Blut eines zum Himmel erhobenen Seligen, bestimmt sei gerade ein goldenes Zeitalter zu stiften, ist eine zusammenhangende Vorstellung; kein Wunder, daſs 'aurea' im gleichen Verse neben 'Augustus' und 'Divi' das dritte Tonwort ist. Die goldenen Zeiten sollen für Latium gelten, das heiſst wohl, dichterisch verstanden, für Italien. Dabei soll die goldene Zeit sein 'überall in den Ackerfluren, über die einst Saturnus königlich regierte'. Der Dichter wahrt durch die Wahl des Ausdrucks 'arva' die Einheit der Vorstellung: zur goldenen Zeit paſst ländliches Leben; zu einer goldenen Zeit, wie sie der Gott der Saat, Saturnus, einst brachte, paſst insbesondere das ländliche Leben des Ackerbaus. Vergil verbindet also hier mit dem Gedanken einer Rückkehr der goldenen Zeit nicht die Vorstellung bloſsen Hirtenlebens.[1]) — Wie vorher in der ersten Hälfte des Relativsatzes, der die Bestimmung des Augustus angiebt, das Wort 'aurea' starkbetont hervortrat und aus seinem Satze heraustrat, so nun im zweiten Teile das Wort 'super', welches sich vor das satzverbindende 'et' gedrängt hat; der Begriff von 'super' wird nachher noch mit einem starkbetonten, durch Anaphora verstärkten 'extra' fortgeführt. Mit 'aurea' war die über alles Gewöhnliche und Gemeinwirkliche hinaus-

1) Vgl I 569: Saturnia arva. Übrigens pflanzen die Hirten in den Eclogen Vergils auſser Bäumen auch Korn; im zweiten Entwickelungsalter der goldenen Zeit, nach der vierten Ecloge, wird noch der Pflug geführt.

leuchtende Herrlichkeit der Zeit des Augustus in Italien hervorgehoben; mit 'super' und den beiden 'extra' wird nun die über alles Bisherige und Bekannte hinausgehende Ausdehnung der augusteischen Herrschaft eindrücklich gemacht. Also für Italien als das Land der Mitte und der Verheifsung und als Sitz der Weltherrschaft wird das Glück paradiesischen Friedens und ursprünglichen ländlichen Lebens und Schaffens wie unter König Saturnus versprochen, nach aufsen hin die Ausdehnung der Herrschaft bis über alle natürlichen Grenzen — das sind die Hoffnungen und die Wünsche des Dichters für seine eigene Zeit.

Herrschaft bis über alle natürlichen Grenzen — das bedeutet wohl schon der Ausdruck 'über Garamanten und Inder hinaus'; denn die Inder sind sonst den Dichtern dieser Zeit das südöstlichste Volk der Erde,[1]) und die Garamanten stellen sonst wohl den fernsten Süden wenigstens der römischen und den Römern erreichbaren, irgendwie bekannten Welt dar.[2]) Aber noch deutlicher ist die Vorstellung einer geradezu jenseits der Naturgrenzen unsrer Erde liegenden Region im Folgenden: 'es liegt eine Erde aufserhalb des Bereiches der Gestirne, aufserhalb des Bereiches der Jahres- und Sonnenbahnen, des Bereiches, wo der himmeltragende Atlas die sternenbesetzte Himmelswölbung auf seiner Schulter sich drehen läfst!' Diese jenseits liegende Erde ist, wohl selbstverständlich, dieselbe Region, welche vorher als über Garamanten und Inder hinaus liegende angedeutet ist; sonst würde man zu dem Satze 'es liegt eine Erde aufserhalb' noch einen ergänzenden Satz, parallel zu dem Prädikate 'proferet imperium', erwarten, etwa so: 'weit hinaus über Garamanten und Inder wird er die Herrschaft vorrücken; es liegt eine Erde aufserhalb des Gestirnhimmels, den der Atlas trägt: auch diese Erde wird er seinem Gebot unterwerfen.'

1) Hor. c. I 12, 55 f.: subiectos orientis orae | Seras et Indos. Verg. Georg. II 171 f.: extremis Asiae iam victor in oris | imbellem avertis Romanis arcibus Indum. Beide Stellen beziehen sich gerade auf Feldzüge Octavians.

2) Eclog. VIII 44: extremi Garamantes. — Über super im Sinne von ultra vgl. Forbiger; anders nahm es z. B. Wagner.

So, wie die Worte des Dichters lauten, ist diese Erde jenseits unsres Gestirnhimmels eben diejenige, in welche, über Garamanten und Inder hinaus, die Herrschaft vorgerückt werden soll. Es ist also wohl an eine zweite Erdhälfte südlich vom Äquator zu denken. Diese denkt sich der Dichter dichterisch aufserhalb aller Gestirne und aufserhalb des Bereiches, in welchem Jahr und Sonne ihre Bahnen beschreiben, vielleicht unter einem Himmel anderer Art liegend als dem, welcher vom Atlas getragen wird. Dafs dabei der gesonderte Erdteil als eine Erde bezeichnet wird, entspricht dem dichterischen Sprachgebrauch.[1]) Von der dichterischen Vorstellung, wie sie die Worte ausdrücken und im dichterisch empfangenden Zuhörer augenblicklich hervorrufen, ist die Realität, die etwa den Dichter zu solcher Idealisierung veranlafst haben könnte, wohl zu scheiden; diese reale Vorstellung mag die des Tierkreises zwischen den beiden Wendekreisen sein.[2]) Verkehrt wäre es, den Satz 'ubi caelifer Atlas axem humero torquet' mit dem Hauptgedanken 'iacet tellus' zu verbinden, so dafs also diese jenseitige Erde gerade

1) Horazstudien S. 230 f.

2) Vgl. Servius; von Neueren Thiel u. a. Eine besondre Sonne und besondre Sterne hat auch das Elysium; man darf also die Vorstellung wörtlich nehmen, d. h. dichterisch wörtlich, aber nicht etwa blofs metaphorisch. Man könnte fragen, ob Vergil sich die andre Erde etwa gar jenseits des Oceanus gedacht habe. Von Gegenden, welche durch den 'zurückgestauten' Oceanus von der übrigen Erde abgetrennt sind, spricht er Aen. VII 225 f.: 'vom trojanischen Kriege hat gehört ebenso der, den etwa die äufserste Erde entfernt hält durch den zurückgestauten Oceanus, wie der, den etwa die weite heifse Zone trennt'; hier ist 'refuso Oceano' nur als Mittel der Trennung konstruierbar, ganz wie im Parallelsatz die heifse Zone als abtrennend genannt ist. Doch kann der Ausdruck 'refuso Oceano' nach allen vergilischen Parallelstellen nur die örtlich beschränkte Stauung, das Steigen und Übertreten des Oceans an einer einzelnen Stelle des Kontinentes, etwa in Form eines Sees oder eines Meerarms, bezeichnen. Man wird also an dieser Stelle, im Gegensatz zu einer südlichen Gegend jenseits der heifsen Zone, etwa an nördliche Inseln wie Britannien denken. Sonst wird der Oceanus dem Dichter doch das letzte Weltende bedeuten, über welches hinaus Länder nicht mehr liegen. Auch für Augustus gerade ist nach Aen. I 287 der Oceanus selber die äufserste Grenze; vgl. Fleckeisens Jahrb. 1882 S. 415.

da liegen sollte, wo eben der Atlas den Himmel trägt; verkehrt deshalb, weil der Atlas selber durchaus noch in der Region der Garamanten, nicht über die Garamanten hinaus liegt, und weil der Berg, auf welchen der sternenbesetzte Himmel kreisend sich aufstützt, nicht wiederum aufserhalb der Bahn der Sonne und der Gestirne stehen kann. Also nicht adverbiale Bestimmung zu 'iacet' ist der Satz mit 'ubi', sondern attributive zu 'anni solisque vias'.

Es fragt sich, wie sich diese Ausdehnung der Herrschaft unter Augustus verhalte zu der vorhin an die Auspicien des Romulus geknüpften Verheifsung. Auch dort war verheifsen: Rom werde seine Herrschaft so weit ausdehnen, als die Länder der Erde seien. Allein dort wird niemand, der die römische und dichterische Ausdrucksweise kennt, an etwas Andres denken als eben an die Länder des bekannten römischen Länderkreises. Andrerseits wird jedermann hier, an unserer zweiten Stelle, das Gefühl haben, dafs für Augustus etwas Andres, Neues, Unerhörtes versprochen werde. Dann würde also die Entwicklung des römischen Reiches, wie sie bis auf Augustus geschichtlich gewesen ist, den Auspicien des Albaners und Silviers Romulus zugeschrieben. Dagegen würde mit dem Julier Augustus eine wunderbare neue Entwicklung beginnen und sich vollziehen: in Italien ein saturnisches Zeitalter und draufsen die Entdeckung und Unterwerfung einer zweiten, neuen Welt.

„Auf seine Ankunft beben schon jetzt in Schauern, wegen der antwortenden Sprüche der Himmlischen, gleichermafsen die Königreiche am kaspischen Meere wie die Erde des maeotischen Sees, und ebenso drängen in unruhvoller Hast hin und her die Mündungen des siebengestaltigen Nil." — Die drei Glieder 'et Caspia regna — et Maeotia tellus — et ostia Nili' sind wie üblich zweigliedrig zu ordnen; durch die zwei Verba 'horrent' und 'turbant' und die Versabteilung ist auch deutlich gemacht, dafs die beiden ersten zusammengehören und dem dritten gegenüberstehn. Es stehn also Caspien und Maeotien einerseits und Ägypten anderseits sich gegenüber, jene den fernen Norden und Nordosten, dieses den Südosten repräsentierend. Vergil und seine Zuhörer

mufsten dabei in jenen Jahren an Siege und Erfolge Octavians im Morgenlande und in den Donauländern denken, wie sie der Schlacht bei Actium gefolgt waren. Die kaspischen Königreiche mahnten poetisch, nicht historisch, an das friedliche Eingreifen des Augustus in die parthischen und medischen Thronstreitigkeiten, an seine Anordnungen in Armenien und Kleinasien; gerade der Ausdruck 'regna' war da besonders passend, weil es sich dabei hauptsächlich um Einsetzung oder Absetzung von Königen und Fürsten handelte. Wiederum klingt der Ausdruck 'die mäotische Erde' so, als gäbe es dort eine Erde für sich, von besonderer Natur; man kann an die thrakischen Gebirge und die jenseits abgeschieden liegende, hyperboreische Welt der Donauniederung und der scythischen Steppen denken und sich dabei der Siege des jüngeren Crassus im Jahre 29 und den folgenden Jahren erinnern, deren Wirkung und Ruf in die scythischen Landschaften hineinreichte.[1]) Die Mündungen des Nil endlich künden mit ihrem Aufruhr die Schlacht bei Alexandria und die Unterwerfung Ägyptens an.

Warum sind nach den überschwänglichen Worten, in welchen von Ausdehnung der Herrschaft bis über die bekannte Erde und Sonnenbahn hinaus die Rede war, nun hinterher so thatsächlich geschichtliche und vergleichsweise bescheidene Dinge angedeutet? Parthien ist viel näher als Indien, die Nilmündung viel weniger phantastisch fern als die Garamanten, und auch die mäotischen Scythen denkt sich Vergils Zuhörer wenigstens noch unter denselben Gestirnen mit sich selbst. Das wäre ein sonderbarer und ungeschickter Abfall im Schwung des Propheten. Hier kann nur richtiger Vortrag helfen: die Worte 'huius in adventum' müssen so vorgetragen werden, meine ich, dafs sie für die Hörer als Begründung oder Bestätigung des Vorangehenden erscheinen; für die Zeitgenossen Vergils waren dann die Erinnerungen an thatsächliche Erlebnisse ihrer eigenen Zeit eine Gewähr dafür, dafs auch das Überschwängliche wirklich

1) Von denselben Gegenden sagt Ovid trist. I 2, 85: nescio quo videam positos ut in orbe Tomitas. — Über das Geschichtliche vgl. H. Schiller, Geschichte der röm. Kaiserzeit I 234 f.

werde. Namentlich, wenn zu Anchises Zeiten schon Göttersprüche jenen Völkern am kaspischen Meer und am mäotischen See, sowie den Völkern am Nil dasjenige Schicksal verkündet hatten, welches jetzt, zur Zeit des Hörers, sich erfüllt hat, dann erhält die Verkündigung von noch viel Gröfserem eine erhabene Beglaubigung. — Die Anknüpfung dieses beglaubigenden Gedankens mit dem Pronomen 'hic' ist ähnlich wie die Anknüpfung, die an zwei vorher besprochenen Stellen vorkommt, an der Stelle, wo es nach Schilderung der vier Albanerkönige heifst: 'hi tibi Nomentum et Gabios urbemque Fidenam, | hi Collatinas imponent montibus arces', und ebenso an der Stelle von Romulus, wo nach der Charakterisierung der hohen Abkunft desselben gesagt wird: 'en huius, nate, auspiciis illa incluta Roma | imperium terris, animos aequabit Olympo'. An allen solchen Stellen hat 'hic' nicht räumlich hinweisenden Sinn und Ton, sondern es entspricht jenem determinativen Pronomen 'is' in der Erzählung: es weist auf die soeben vorher gegebene Charakteristik einer Person zurück. An den beiden früheren Stellen werden erst die Personen nach ihrer thatsächlichen äufseren Erscheinung und ihren schon jetzt erkennbaren Personalien charakterisiert, und 'hic' fügt dann eine dieser Erscheinung und diesen Personalien entsprechende, erläuternde Weissagung ihres zukünftigen Schicksalsberufes daran. An unsrer jetzigen Stelle geht die Charakteristik des Schicksalsberufes für Augustus voraus, und mit 'hic' folgt eine Erläuterung oder Bestätigung durch eine jetzt schon erkennbare Thatsache; dichterisch ist es eben Thatsache, dafs jetzt schon, das heifst: zu Anchises' und Aeneas' Zeit, Göttersprüche jene Völker mit ehrfürchtigen Schauern vor Augustus erfüllen.

Der nächste Gedanke ist mit 'nec vero' angefügt. Den sogenannten adversativen Sinn, etwa von 'dagegen nicht', kann die Verbindung hier nicht haben; was wäre es für eine Logik zu sagen: 'auf Augustus warten schon mit Schauer die kaspischen Reiche, dagegen hat wahrlich nicht der Alcide soviel Land durchzogen'? es wäre mindestens mifsverständliche Logik. Nun ist ja aber auch der Wortsinn von 'nec vero' kopulativ mit Versicherung und Steigerung, und ein

sehr gewöhnlicher Gebrauch ist der: es wird für ein vorher ausgesprochenes Urteil, nach einem ersten Beweise oder Beispiel, ein stärkerer oder lebhafter empfundener Beleg hinzugefügt.[1]) Nun hatten wir anfangs das Urteil, Augustus sei bestimmt, in Italien ein saturnisches Zeitalter und in der ganzen irdischen Welt, auch in der jenseits unsrer Sonne und Gestirne liegenden, die Herrschaft Roms zu stiften. Dafür war, wie wir es uns erklärten, gewissermafsen als Beleg die jetzt schon, zu Aeneas' Zeiten in bestimmten Ländern der bekannten Erdhälfte herrschende Erwartung auf Augustus genannt: aus der Gewifsheit, dafs der Herrscher in diese näheren und doch so fernen Lande kommen werde, ergab sich die Hoffnung, dafs er noch weiter hinaus dringen und auch das Überschwängliche zum Wirklichen machen werde. Dabei versetzten wir uns in Zeit und Stimmung der zwanziger Jahre vor Christi Geburt, wo Vergil und seine Hörer die Erfüllung jener Göttersprüche an den Völkern vom Maeotislande bis zum Nil bereits erlebt hatten. Jetzt würde der zweite Beleg folgen: selbst der Alcide und Liber, welche doch wunderbar die Schrecken der Natur bezwungen haben,

---

1) Seyffert, Schol. Lat. I 31. Vergil hat, soweit ich sehe, die Verbindung 'nec vero' in der Aeneide überhaupt nur im sechsten Buche angewendet. An der Stelle VI 392 'nec vero Alciden' (an unsere Stelle besonders anklingend) ist die schlimme Erfahrung, welche Charon mit Hercules und Theseus gemacht hat, für ihn der zweite, stärkere oder von ihm besonders lebhaft empfundene Grund, weshalb er von Aeneas Auskunft fordert. Scheinbar adversativ ist die Stelle VI 431: 'neben den unschuldigen Kinderseelen wohnen die, welche auf falsche Beschuldigung hin zum Tode verurteilt worden. Aber wahrlich, diese Wohnplätze sind ihnen nicht ohne Urteil angewiesen.' Doch ebensogut kann auch hier 'nec vero' kopulativ ein zweites Moment mit Lebhaftigkeit einem ersten anfügen, welches im ersten Satz enthalten ist, etwa so: 'Hier sind die unschuldig Verurteilten. Ja, hier sind sie thatsächlich, und ferner sind sie wahrlich nicht ohne neue gerichtliche Untersuchung ihrer Sache hier.' Man erinnere sich auch an das positive 'et quidem', vor welchem wir ebenfalls den vorangehenden Gedanken noch einmal im Stillen repetieren und als richtig bejahen, um daran das neue Moment kopulativ anzufügen; oft freilich steht hier die kopulative Form ironisch für die adversative. — Vgl. oben über 'atque' V. 772.

haben wahrlich nicht einen so mächtigen Teil des Erdbodens durchzogen.

Man könnte daran denken, diesen Gedanken von Hercules und Bacchus nicht als Beleg für jene höchste Bestimmung des Augustus anzusehn, sondern als eine steigernde Fortsetzung des Hauptgedankens, etwa in folgendem Sinne: 'Augustus wird die Herrschaft hinausrücken bis über unsre Sonnenbahn ..., und wahrlich, Hercules und Liber sind nicht weiter über die Erde hingezogen.' Diese Auffassung hätte aber allerlei Bedenklichkeiten. Vor allem sollte dann, dünkt mich, in der steigernden Fortsetzung nicht blofs negativ aus der Vergangenheit behauptet sein, die beiden Heroen seien nicht soweit gezogen, sondern positiv von der Zukunft geweissagt sein, Augustus werde weiter über die Erde ziehn, als sogar die Heroen gekommen seien; unsre negative und exemplificierende Form sieht mehr bestätigend, begründend aus. Sodann scheint mir der Satz, welcher zwischen jenem ersten Gedanken und diesem dritten steht, der Satz mit dem kräftig betonten 'huius' zu Anfang und mit der pathetischen Berufung auf die fremden Erdenländer und die Göttersprüche, durchaus nicht eigentlich parenthetisch zu klingen, so dafs man über denselben weg zwei Hauptgedanken steigernd verbinden könnte. Und gesetzt, wir nähmen auch diesen mittleren Gedanken 'huius in adventum' nicht als Bestätigung des ersten, sondern als selbständigen Parallelgedanken, und wir sähen beim dritten Gedanken von der negativen und exemplificierenden Gestalt ab — gesetzt also, wir hätten drei Parallelgedanken etwa folgenden Sinnes: 'Augustus wird über die fernsten Völker der uns bekannten Erde hinaus noch eine andre Erde beherrschen; Augustus ist schon jetzt den Völkern in Nord und Süd unserer Erde geweissagt und sie erwarten ihn in ihren Ländern; Augustus wird ein so grofses Stück Erde durchziehn, wie es Hercules und Liber nicht durchzogen haben' —: würden wir denn damit einen natürlichen Gedankenfortschritt haben? Nein, der zweite und der dritte Gedanke müfsten, wenn sie als Parallelgedanken zum ersten, als fortgeführte preisende Verkündigung des teischen Berufes zur Weltherrschaft gefafst würden,

jedenfalls gegen den ersten Gedanken abfallen: jene Herrschaft über eine zweite Erde unter einer anderen Sonne ist jedenfalls mehr, als die Ankunft des Augustus in Scythien oder in Ägypten, und jedenfalls mehr, als blofs ein Zug, welcher über die Züge eines Liber und eines Hercules hinausgeht. Und noch eins: bei Vergil scheint mir jede Erklärung gerade des dritten Gedankens bedenklich, welche darin eine direkte Lobpreisung des Augustus auf Unkosten der beiden Götter Hercules und Liber findet; das wäre ovidisch, aber nicht vergilisch.

Ich komme also wieder auf den Vorschlag zurück, anzunehmen, es sei mit 'nec vero' eine zweite Bestätigung des Hauptgedankens an jene erste, mit 'huius' eingeführte Bestätigung angereiht. Vielleicht erhebt dabei die zweite Bestätigung eine einzelne Seite der ersten noch zum selbständigen, lebhafter empfundenen Argument — etwa so: 'Ich weissage dir von Augustus' Herrschaft das Gröfste: denn auf diesen Mann warten schon jetzt die entlegensten Länder, in Nord und Süd unserer Erde, Kaspien und Scythien und Ägypten; und nun hat auch wahrlich selbst Hercules und selbst Liber nicht soweit die Erde durchzogen, als diese genannten Länder entlegen sind.'[1]) 'Also' — so würden wir daraus den Schlufs ziehn — 'darfst du auch jenes Grofse und Gröfste von ihm erwarten.' In der That folgt auch, nur in andrer Form, eine Schlufsfolgerung: 'Und da zaudern wir noch, mit Manneswillen die Manneskraft zu spannen und zu steigern, und ängstliche Vorsicht hält uns ab, auf ausonischer Erde Fufs zu fassen?' Dieses 'et dubitamus adhuc' erinnert deutlich an die rhetorische Schlufsform der Prosa 'et quisquam dubitabit.'[2]) An unsrer dichterischen Stelle ist eine energische Kürzung des Schlusses eingetreten; man könnte ihn so ergänzen: 'Wenn denn jetzt schon so ferne Länder den Augustus fest erwarten, Länder, in welche selbst Götter

1) An der schon angeführten Parallelstelle VI 392 kann ich ähnlich erklären: 'Du mufst sagen, wer du bist und was du willst; denn hier dürfen keine Lebendigen fahren, und ich habe auch wahrlich mit Lebendigen früher üble Erfahrungen gemacht.'

2) Seyffert, Schol. Lat. I 78.

nicht gedrungen sind, zweifeln wir da noch daran, dafs unserem Geschlechte die Herrschaft über die ganze Welt bis jenseits unsres Sonnenlaufes beschieden sei, und zaudern den ersten Schritt auf dieser ruhmreichen Bahn zu thun?'

Ich sagte bisher, die beiden Gedanken 'huius in adventum' und 'nec vero Alcides' seien logisch eine Bestätigung des ersten Gedankens 'super et Garamantas et Indos'. Thatsächlich und logisch bleibt das auch so. Jedoch ist es für den Vortrag und die rhetorische Gliederung wohl richtig, wenn man jene beiden bestätigenden Gedanken als Vordersätze zu dem Nachsatz 'et dubitamus adhuc' spricht, als Prämissen eines Schlusses, welcher eben jenen ersten Gedanken in andrer Gestalt wiederbringt. Etwa nach folgendem Schema: 'Hier siehst du schon den Nachkommen, der die höchste Verheifsung einer Weltherrschaft Italiens erfüllen wird. Schon harren ja auf ihn ferne Länder, und wahrlich, auch die grofsen göttlichen Besieger der Wildnis sind nicht in diese Länder gekommen: können wir da zaudern, zu jener letzten, höchsten Erfüllung den ersten Anfang zu machen?'

Das Anstöfsige einer Herabsetzung der beiden Götter wird, wie angedeutet, durch unsre Erklärungsart vermieden. Nicht das ist der Gedanke, auf den es dem Dichter ankommt, dafs Augustus weiter dringen werde, als Hercules und Liber, dafs er also gröfser sein werde als diese Götter. Vielmehr wird nur gefolgert: weil es nach untrüglichen Weissagungen der Götter und Erwartungen der Länder dem Augustus beschieden sei, weiter über die Erde zu ziehn, als Liber und Hercules gezogen seien (was ihn nicht etwa gröfser macht als diese), so dürfe man zuversichtlich hoffen, dafs ihm die Erfüllung eines besonders hohen Berufes von den Göttern beschieden sei. Auch einem andern, ähnlichen Anstofs weichen wir mit unsrer Erklärung aus.[1]) Wäre es nämlich ein selbständiges Lob des Augustus, dafs er weiter über die Erde ziehn werde als Hercules und Liber, wie sollte man den

1) Man hat unter anderm auch dieses Anstofses wegen die Stelle von Hercules als mit dem Übrigen nicht zusammenhangend angefochten; s. Peerlkamp, Gossrau, Gebhardi.

Konzessivsatz von Hercules 'fixerit aeripedem cervam licet...' verstehen? oder den offenbar gleichfalls konzessiv gemeinten Relativsatz von Liber 'qui pampineis victor iuga flectit habenis...'? Augustus, heifst es, wird den Hercules in der Ausdehnung seiner Fahrten übertreffen, mag auch dieser die Hindin mit den ehernen Füfsen im Laufe festgebannt und in die Wildnisse des Erymanthus den Frieden gebracht und Lerna mit seinem Bogen in bebenden Schrecken gesetzt haben. Natürlich sind Erymanthus und Lerna durchaus nicht Orte, welche der Dichter der Entfernung wegen wählt, sie sind sogar für Hercules die allernächsten; käme es auf die Entfernung und auf einen Vergleich zwischen augusteischen und herakleischen Entfernungen an, so würde der Dichter ganz andre Namen nennen, Spanien oder den Atlas, Thrakien oder das Amazonenland. Bei der Hindin hat Vergil gar keinen Ort genannt, dagegen das Thätigkeitswort 'fixerit' stark betont und der Hindin das Beiwort 'aeripes' gegeben, das ihre Ausdauer im Lauf bezeichnet. Offenbar kommt es ihm bei Hercules auf die Idee an, wie derselbe durch Unermüdlichkeit oder aber durch kühne Unerschrockenheit die Wildnis und ihre Wunder oder ihre Schrecken überwunden habe.[1]) Angenommen nun, es sei zum Lob und Preise des Augustus gesagt, dafs selbst Hercules nicht soweit gedrungen sei, möge derselbe auch sonst unermüdlich ausdauernd die Wildnis überwunden haben —: klingt nicht diese Konzession für Hercules geringschätzig? Gebe ich dagegen jene Annahme auf, so kann mir die Thatsache, dafs selbst Hercules nicht so weit gekommen ist, als von Augustus schon zu Anchises' Zeit sicher erwartet wird, ein ganz passendes Zeichen dafür sein, dafs Augustus zu aufserordentlichen, alles bis dahin von den Römern Erreichte übersteigenden Dingen berufen sei. Und dieses Zeichen kann nur um so bedeutungsvoller sein, als Hercules doch auf seinen Fahrten im Kampfe mit der Wildnis das Gröfste gethan hat. So ist dann diese

1) fixerit aeripedem — aut Erymanthi pacarit . . . et Lernam tremefecerit . . .: offenbar steht das erste Glied allein den vereinigten beiden andern gegenüber.

Einräumung nicht eine Herabsetzung, sondern eine Erhöhung des Gottes.

Ebenso ist es mit Liber. Auch hier sind solche Worte, welche den Gott als den wunderbaren Überwinder der wilden Natur charakterisieren, die herrschenden und maſsgebenden. Selbst der Nysaberg bezeichnet nicht die Weite der Fahrten (wir hören ja nicht einmal ausdrücklich, daſs der indische Nysa gemeint sei), sondern das Beiwort 'der hochragende' giebt uns nur die Vorstellung des Rauhen, Wilden. Und die andern Züge sind noch deutlicher: mit Weinranken lenkt er als Triumphator sein Gespann! wilde Tiger führt er vor seinem Wagen! Aber, sagt der Dichter, selbst dieser göttliche Bezwinger der Natur ist in jene Länder nicht gekommen, in denen Augustus jetzt schon mit Schauern der Ehrfurcht erwartet wird: was müssen da die Götter dem Augustus gerade in Hinsicht auf die Ausdehnung der Herrschaft bestimmt haben!

Es liegt schon in dem bisher Besprochenen eine Andeutung davon, von welcher Art und Richtung die Herrschaft des Augustus über die ganze Erde wohl sei. Der Herrschaft der Silvier und des romulischen Rom hat der Dichter den besonderen Charakter einer zwar kriegerisch starken, aber auf friedliche Gesittung gerichteten Herrschaft gegeben. Noch der Vergleich, mit welchem jener Abschnitt schloſs, die Vergleichung Romas mit der Städtegründerin Cybele, rief Vorstellungen dieser Art hervor. In Latium soll nun Augustus das Zeitalter des Saturnus wiederbringen, also genau genommen eine Zeit einfachen Ackerbaus und Landlebens. Dazu stimmt, daſs das Zeitalter wiederkommen soll „überall auf den Ackerfluren, über die einst Saturnus königlich regierte". Von Rom ist hier bei Augustus nicht die Rede, auch nicht von Städten überhaupt: es wäre das im Grunde nur folgerichtig, da ein Zeitalter paradiesischen Friedens keiner Städte als Schutzwehren des Landes und des Friedens bedarf. Es würde danach die Kultur der augusteischen Zeit, in dem idealen Bilde des Dichters, zunächst für Italien eine ursprünglichere sein als die der Silvier und des romulischen Rom. — Draufsen im Reich sodann soll die Herrschaft ausgedehnt werden weit

über die südlichsten und südöstlichsten Völker der bekannten Erde, noch hinaus über Völker, welche bis auf Augustus überhaupt noch nicht unterworfen sind, und hinaus über die Grenzen, welche die Natur selber bisher der Eroberung gezogen hat. Dabei werden diese Fahrten des Augustus mit denen des Hercules und des Liber verglichen, und es wird hervorgehoben, dafs diese Götter nicht so weit gedrungen seien, als Augustus dringe, obwohl doch diese Götter in der Bezwingung der wilden Natur auf ihren Zügen das Gröfste gethan; diese positiven Thaten der Götter treten dabei gegenüber dem, was sie nicht gethan, sehr stark im äufseren Umfang sowie im Schwung des Ausdrucks hervor. Logisch hat nun aber eine solche Art von Vergleichung nur Sinn, wenn Augustus ein Sieger und Überwinder gleicher Art, also ein Überwinder des Wilden und der Wildnis auf der Erde ist.[1]) Es hat keinen Sinn zu sagen: 'so lange wie Tithonus hat Nestor nicht gelebt, mag dieser auch der klügste Ratgeber der Achäer gewesen sein'; wohl aber hat es Sinn zu sagen: 'so lang wie Nestor hat Odysseus nicht gelebt, mag dieser auch der klügste Ratgeber der Achäer gewesen sein.' Warum ist das eine denn aber Sinn, das andre Unsinn? Weil, was ich von Odysseus im zweiten Falle konzessiv aussage, zugleich im Allgemeinen auch auf Nestor pafst: auch dieser war ein kluger Ratgeber der Achäer. Was ich dagegen im ersten Falle von Nestor im Konzessivsatze sage, pafst auf Tithonus in keiner Weise: Tithonus hat mit dem Ratgeben und mit den Achäern nichts zu thun. So hat aber an unserer Stelle der ganze Vergleich nebst Einräumungssatz nur dann Sinn und Verstand, wenn die im Einräumungssatz ausgesagten Triumphe über die wilde Natur im Allgemeinen auch die Art der Fahrten und Siege des Augustus charakterisieren. Also Augustus dehnt die Herrschaft über jene andre Erde, jenseits der Garamanten und Inder, aus in der Art eines Hercules oder Liber, als Sieger über die

1) Nur darf man nicht etwa mit Ladewig die Verse von Hercules und Liber allegorisch auf die Thaten des Augustus deuten. Richtig zum Teil Kappes; nur bringt er die Weite der Fahrten nicht ganz in das richtige logische Verhältnis.

Schrecken der wilden Natur und über wilde Naturvölker, als Verbreiter einer ursprünglichen Gesittung.[1])

Die affektvolle Frage 'und da zaudern wir noch?' schliefst den Teil von den julischen Nachkommen des Aeneas ab: wenn so Wunderbares dem Nachkommen des Julus bestimmt ist, wie kann Aeneas zaudern, den ersten Schritt zur Erfüllung zu thun? So hat dieser Teil einen besondern pathetischen Abschlufs, wie der Teil von den Silviern und dem Silvier Romulus sein besonderes schwungvolles Finale hatte; dort wurde zum Schlufs das silvisch-romulische Rom mit der länderschützenden Göttermutter Cybele verglichen, hier wird der Julier Augustus mit den Göttern Hercules und Liber verglichen und daraus für den Ahnherrn Aeneas die Schlufsfolgerung gezogen, er müsse ohne Zaudern den Boden Italiens betreten und durch Heldenwillen die Kraft und Macht mächtig emporspannen oder ausdehnen. Die Allitteration 'virtute extendere vires'[2]) drückt den Affekt aus, mit dem der Dichter erfüllt ist; durch das Wortspiel 'Manneswille — Manneskraft' bekommt der Gedanke etwas sententiös Allgemeines und zugleich Bedeutsames; der Dichter braucht deshalb auch nicht besonders zu sagen, ob er mit den Kräften die persönlichen Kräfte des Aeneas oder seines Stammes oder die Kräfte der trojanischen Sache, die lebendige Kraft Trojas meine. Zu dem allgemeineren ersten Gedanken 'et dubitamus adhuc virtute extendere vires' giebt der zweite 'aut metus Ausonia prohibet consistere terra' die besondere Anwendung, wie es im Parallelismus Vergils häufig vorkommt.

---

1) Etwa so, wie sich Vergil die Heroenkriege im zweiten Entwicklungsalter der goldenen Zeit vorstellt; vgl. Fleckeisens Jahrb. 1876 S. 76.

2) Nach der von Ribbeck aufgenommenen Lesart guter Handschriften. Die vom Mediceus und von Servius vertretene Lesung 'virtutem extendere factis' scheint leichter, und doch ist die üblichste Interpretation 'gloriam virtutis propagare' bei der Bedeutung von 'extendere' willkürlich. Ich würde erklären: 'durch oder in Thaten die Heldenkraft oder den Heldensinn anspannend steigern.' Vielleicht gehen beide Lesungen auf Vergil zurück.

IV.

Die übrigen Helden.

Nach einer affektvoll schlufsfolgernden und abschliefsenden Frage tritt naturgemäfs eine Pause, ein Absatz ein. Auch insofern ist dies nötig, als Anchises noch eben die in der Nähe vorüberziehende Juliergruppe betrachtet hat und nun den Blick wieder in die Ferne richtet. Die Ferne ist hier sehr nachdrücklich bezeichnet. Einmal durch das Fürwort 'ille', das auch bei den Silviern wiederholt gebraucht war, im Gegensatz zu dem nachdrücklichen 'huc — hanc — hic' bei der Juliergruppe. Sodann noch besonders durch das beigefügte 'procul'. Wir sollen also eine dritte Gruppe oder einen dritten Zug von Gestalten sehen, an einem dritten Punkte der heran- und vorüberziehenden Gestaltenmasse. Die Anknüpfung mit der Partikel 'autem' scheint eben diesen dritten Zug den beiden vorigen als etwas Neues gegenüberzustellen oder anzufügen. Wenn vorher die Juliergruppe, auf die wir so lebhaft hingewiesen wurden, die nächste an unserm Standorte war, so war das vom Dichter sehr einfach und natürlich gedacht und angeschaut; sie war ja auch für Dichter und Hörer, wie für Anchises und Aeneas der Bedeutung nach die nächste — für Aeneas und Anchises, weil die Julier von dem schon lebenden Sohne des Aeneas Julus stammen sollten und weil sie das, was die Silvier beginnen und begründen würden, zu vollenden und zu verklären bestimmt waren; für Hörer und Dichter aber waren die Julier die nächsten, weil in ihrer eigenen Zeit diese Vollendung kommen sollte. Auch die Silvier standen dem Interesse des Aeneas besonders nahe, indem sie seine zeitlich nächsten direkten Nachkommen unter den Gestalten des Lethethals waren, und darum waren sie an erster Stelle vorgeführt. Wenn wir jetzt wieder so nachdrücklich in die Ferne gewiesen werden, so können wir Gestalten erwarten, welche im Vergleich zu den Juliern und Silviern unserer Teilnahme nicht in dieser besonderen Weise nahe stehen. Dazu pafst die zweifelnde Frage des Anchises: 'Wer ist in der Ferne dort wiederum der Mann?' Anchises kennt die erste Gestalt nicht schon in dem Augenblick, als er auf sie hinweist;

offenbar geht sie auch ihn weniger nahe an; die räumlich doch ebenfalls entfernten Silvier kannte er alle sofort. Auch ist der Ton dieser Frage und die Anknüpfung mit 'autem' nicht pathetisch oder besonders lebhaft; es ist eine ruhigere Teilnahme, die sich ausspricht.

Im Übrigen ist die Vorführung Numas schön und wirksam. Der Name wird nicht genannt; Anchises erkennt allmählich aus den Abzeichen den römischen König; das Allmähliche ist bezeichnet durch 'nosco'. Und so bildet sich auch dem Hörer aus den Kennzeichen allmählich die bestimmte Gestalt Numas. Herrschend im Bilde Numas sind die Züge des Friedlichen und Frommen: Ölzweige, heiliges Gerät, graues Haar, Gesetze, kleiner, einfach ländlicher Heimatsort charakterisieren den frommen Friedenskönig; die Silvier und sogar Romulus waren freilich auch Schirmer des Friedens, aber Schirmer durch jugendliche Kriegerstärke, Silvius trug eine Lanze wenn auch ohne Eisen, und Romulus trug den Helm mit dem Doppelbusch des Kriegsgottes. Der Vers 'regis Romani, primam qui legibus urbem' bekommt durch die spondeische Bewegung etwas besonders Feierliches. Das betonte 'primam' verstehe ich im Sinne von 'anfangs'; es wird betont, dafs die Stadt Rom in ihren Anfängen auf Gesetz und Recht gegründet worden sei.[1]) Die Beiworte der Heimatstadt und des Heimatlandes, 'parvus' und 'pauper', durch die Allitteration nachdrücklich ins Ohr fallend, helfen den Gedanken ausdrücken, dafs einfache ländliche Verhältnisse nicht blofs den Sinn für friedliches Regiment, sondern auch die Kraft zu mächtiger Herrschaft geben. 'Imperium magnum' ist nämlich nicht der Staat nach seinem damaligen Umfang (dieser wird von den Dichtern lieber als klein geschildert), sondern die mächtige Amtsgewalt oder die starke Herrschaft, wie sie Roms Stellung unter den Völkerschaften verlangt und wie sie Numa vierzig Jahre lang ausübt, so dafs die italischen Völker sein Friedensreich nicht zu stören wagen. Dabei könnte 'missus' eine Sendung durch Götter

1) Vgl. VII 173: primos attollere fasces, 'die Rutenbündel zum Anfang erheben'. Ähnlich an unsrer Stelle Süpfle, von Forbiger citiert.

oder Schicksal bezeichnen, die besondere Berufung eines Fremdlings zu einer grofsen Aufgabe. Gerade, dafs die Götter einen Fremdling aus besonders einfachen Verhältnissen hersandten, machte es möglich, dafs Rom so lange dem eigenen kriegerischen Triebe widerstand und sich an strenge Rechtsordnung gewöhnte.[1]) Freilich kann auch eine feierliche Entsendung durch die Mitbürger oder Angehörigen gemeint sein.[2])

Mit Numa eng verbunden erscheinen Tullus und Ancus. Nicht blofs die relative Anknüpfung der beiden letzten, sondern auch die Versgliederung verbindet die drei enger mit einander: der Satz von Tullus beginnt in der Mitte des vierten Fufses, das Wort 'magnum' reicht noch wie ein verbindendes Glied aus dem Satze von Numa in die zweite Vershälfte herüber; der Satz von Ancus beginnt mit dem zweiten Fufse des Verses, so dafs wiederum das einzelne Wort 'agmina' aus dem Satze von Tullus herüberragt in den neuen Vers und dem Satze von Ancus als Bindeglied dient. Die beiden gleichgebildeten Gedanken von Tullus und von Ancus scheinen zusammen dem ersten von Numa gegenüberzustehen und müssen wohl in einem Zuge vorgetragen werden; sie sind auch dem Umfang nach jenem ersten Satze fast völlig gleich. Dem Sinne nach bilden sie einen Gegensatz zum Satze von Numa. Während uns noch das Wort 'magnum' in seiner nachdrücklichen Stellung zwischen zwei Cäsuren im Ohr klingt und uns die Berufung des frommen Fremdlings zu einer Friedensherrschaft voll Kraft vor Augen schwebt, sehen wir ihm sofort einen König folgen, welcher Ruh und Frieden des eigenen Vaterlandes jäh unterbricht. In dem Ausdruck 'rumpere' und in dem Ausdruck 'patriae' klingt die Empfindung durch, dafs hier der einseitig kriegerische Sinn eines eingeborenen Königs mit einer gewissen Gewaltsamkeit hervorgetreten sei: der Krieg erscheint nicht

1) Zu 'missus' von göttlicher Sendung s. Aen. III 437 ff.: Junonis magnae primum prece numen adora | . . . sic denique victor | Trinacria finis Italos mittere relicta. Vgl. die Wendung 'caelo missus' u. ä.

2) Vgl. Aen. XI 47 die sehr ähnliche Wendung von der Entlassung durch Euander.

als notwendige Abwehr, als Verteidigung des Vaterlandes gegen fremden Friedensbruch, sondern als selbstgewollte Unterbrechung des Friedens im eigenen Lande durch einen kriegslustigen Fürsten. Im gleichen Sinn mufs auch das Folgende verstanden werden: Tullus werde die schon fest und sicher im Frieden ruhenden Männer und die bereits der Siegeszüge entwöhnten Scharen zum Waffenkampf aufrütteln. Man darf wohl 'resides' nicht ohne weiteres im schlimmen Sinne von 'desides' nehmen; ein Dichter, welcher das saturnische Zeitalter herbeiwünscht, kann es nicht tadeln wollen, wenn das Volk den Frieden unter einer starken Herrschaft lieb gewonnen hat.[1]) Etwas Andres ist es, wenn der Dichter für jene Zeit des römischen Volkes den ewigen Frieden noch nicht für das Schicksalsgemäfse hält, wenn er also die Notwendigkeit einer Unterbrechung, wie die des kriegslustigen Tullus, anerkennt. Und so meine ich denn: Vergil wolle den Tullus nicht etwa tadeln, er bewundre vielmehr an ihm den kraftvollen Ausbruch einer durchaus römischen Leidenschaft, und halte diesen Ausbruch für notwendig, damit Rom seinen Beruf der Weltherrschaft habe erfüllen können; anderseits stehen ihm doch Gestalten wie die der Silvier und des Augustus dem Ideale näher: die Kraft und Stärke im Dienste des Friedens — das ist das Ideal der eigentlichen Aeneaden. — In den Worten 'cui deinde subibit' bezeichnet das Wort 'subire' die unmittelbare Nachfolge: der Gedanke eines jähen Wechsels in der Art der Regierung und eines scharfen Gegensatzes wird dadurch deutlicher gemacht. Wiederum kann das Wörtchen 'deinde' diesen jähen Wechsel als einen notwendigen, schon im voraus zu erwartenden bezeichnen; bei rein zeitlicher Bedeutung wäre 'deinde' hier, neben der relativen Anknüpfung und neben der Bezeichnung der Nachfolge in 'subire', recht überflüssig und fast prosaisch deutlich, während es, im Sinne der epischen Partikel ἄρα bei den Griechen,

1) Im tadelnden Sinne erklärt Servius. Aber auch Aen. I 722 bezeichnet Vergil mit 'residesque animos desuetaque corda' die fest ruhende Gemütsverfassung oder die beruhigten Leidenschaften und das der Aufregung entwöhnte Herz Didos im Gegensatz zu einer unglückseligen Leidenschaft.

den inneren Zusammenhang der beiden aufeinander folgenden Handlungen lebhaft ausdrücken kann: 'ein Mann wie Numa, aus ferner, armer, einfacher Ländlichkeit dazu besonders gesandt, vermag die mächtige Herrschaft im Frieden und zu Zwecken einer friedlichen Rechts- und Gesetzesordnung aufrecht zu erhalten: auf ihn aber folgt dann auch sofort ein einseitig kriegerischer König.'

Dafs dann Ancus räumlich, dort in dem Zuge römischer Könige, so dicht Seite an Seite mit Tullus zieht, bedeutet doch wohl für Empfindung und Vorstellung, dafs Ancus auch im Wesen dem Tullus entspreche und den Gegensatz zum Wesen Numas fortsetze. Das Wesen des Ancus, wie es sich sichtbar ausspricht, wie er da an Tullus' Seite daherkommt, ist bezeichnet durch das Wort 'iactantior'. Ob man den Comparativus von einem Vergleich mit Tullus unmittelbar oder von einem Messen an einem allgemeinen Mafsstab verstehen soll, kann zweifelhaft bleiben; jedenfalls bekommt man von der dichten Verbindung der beiden Gestalten und ihrer gemeinsamen Gegenüberstellung gegen Numa die Idee, dem kriegerischen Ungestüm, mit welchem Tullus sein friedliebendes Volk jählings in Kampf und Krieg hineinreifse, entspreche in seinem jetzigen Nachbar und künftigen Nachfolger der übermäfsige Stolz und Ehrgeiz. Dafs dieser Ehrgeiz kriegerisch sei, ist nicht gesagt; nach dem Sprachgebrauch würde man bei dem absoluten 'iactantior', von einem König gesagt, an eine anmafsliche Schaustellung seiner königlichen Macht und Pracht denken, an eine politische Eitelkeit, welche die Bewunderung von Höflingen oder von Unterthanen sucht.[1]) Sind doch die verwandten Worte in republikanischer Zeit üblich von geräuschvoller, anmafslicher, beifallsüchtiger Demagogie.[2]) Und gerade an politische Demagogie gemahnen denn auch die nächsten Worte: 'nunc quoque iam nimium gaudens popularibus auris'. Dabei kann 'nunc quoque' sich nur auf die Zeit beziehen, in welcher der Sprechende, also Anchises spricht; während es sonst gern bedeutet 'auch jetzt

1) Vgl. die Worte Neptuns von Aeolus I 140: illa se iactet in aula.

2) Vgl. iactatio popularis Cic. p. Cluent. 35, 95. de harusp. resp. 20, 43; iactationem habere in populo Cic. orator 3, 13.

noch', hat es hier die Bedeutung 'jetzt schon'. Man sieht also dem Ancus, wie er dort im Zuge, vielleicht von einer Menge von Begleitern umgeben, daherzieht — man sieht es ihm schon in der Unterwelt hier an, dafs er allzu sehr Freude hat an der Gunst des Volkes. Dagegen bezieht sich 'iam' nicht rein temporal auf den gegenwärtigen Zeitpunkt, sondern auf den Grad der Entwicklung des politischen Ehrgeizes: dieser ist auch jetzt schon ein in seiner Entwicklung bereits allzusehr vorgeschrittener, wie er dann auch künftig, im wirklichen Leben des Ancus, ein bereits allzusehr vorgeschrittener sein wird. Es läge danach auch in diesem 'iam' ein Anzeichen, dafs die Entwicklung des politischen Ehrgeizes bei Ancus eine vorher schon vorbereitete, in gewissen Verhältnissen notwendig begründete sei — ähnlich, wie vorhin 'deinde' das Auftreten des Tullus als ein im voraus zu erwartendes bezeichnen mochte. In dem Ausdrucke 'gaudens popularibus auris' ist die Mehrzahl 'aurae' ganz geeignet, den Begriff des Wechselnden und Unbeständigen, der schon in 'aura' liegt, durch den Begriff des Vielfältigen zu verstärken. Natürlich hat ein Ausdruck wie 'aura popularis' je nach den Zeiten und je nach dem Sprecher und Hörer verschiedenartigen Klang; anders braucht ihn Cicero, anders Vergil. Am nächsten wird dem Vergil sein nächster Genosse Horaz kommen. Dieser spricht von der Willkür der Volksgunst da, wo er dem bisherigen republikanischen Lebensideal mit seinen politischen Ehrenämtern und Ehrenzeichen das dichterische Lebensideal des verjüngten römischen Volkes entgegenstellt, dem einseitigen politischen Ehrgeiz des Römertums die politische Entsagung.[1]) Ich glaube also, auch Vergil charakterisiere in Ancus die Einseitigkeit des politischen Ehrgeizes in den Römern; Ancus ist nicht ein Demagoge im politischen Sinn der späteren Republik, aber in ihm stellt sich uns dichterisch der erste Vertreter eines übermäfsigen politischen Ehrgeizes dar, welcher später zur Demagogie, zu den Bürgerkriegen und zum Untergang des republikanischen Rom geführt hat. Es ist keine historische Charakteristik, wie

1) Hor. carm. III 2, 20. Horazstudien S. 204 ff.

gewöhnlich erklärt wird, als wolle der Dichter uns an verschollene Geschichten vom Ehrgeiz des Ancus erinnern, die wir, die Zuhörer, vielleicht nie gehört haben;[1]) es ist auch kein politisches Urteil, kein moralischer Tadel, den der Dichter ausspricht: mit dichterischer Teilnahme beobachtet er und stellt er dar, wie sich das römische Wesen in seinen Vertretern typisch gestaltet hat; an dieser Gestaltung hat die Tradition natürlich mitgearbeitet.

Ohne stärkeren Absatz scheint die nachfolgende Frage 'vis et Tarquinios reges animamque superbam | ultoris Bruti fascesque videre receptos' die vorangegangene Darstellung fortzuführen. Ob auch in Ton und Stimmung? Da Aeneas doch wohl immer noch die bedeutenden Männer Roms sehen soll, an denen der Ruhm und die Gröfse wenn auch nicht mehr insbesondere seines Aeneadenhauses, so doch seines römischen Volkes hängt, so nennt Anchises auch die Tarquinierkönige in diesem Sinne der Bewunderung; die Mehrzahl bezeichnet sozusagen den tarquinischen Königstypus. Aber freilich, jedermann fühlt diese Bewunderung in gemischter Weise; denn die Gröfse des Tarquiniertypus ist eine Gröfse, die auf rücksichtsloser Einseitigkeit der politischen Kraft beruht. Doch gerade in diesem Sinne stimmt der Name der Tarquinierkönige zu der Darstellung des Tullus und des Ancus vorher. Ebenso stimmt zu dieser Darstellung die Charakteristik des Brutus: 'die stolze Seele des Rächers Brutus mit den wiedergewonnenen Zeichen der Amtsgewalt'. Wenn es an unserer Vergilstelle aufgefallen ist, dafs der Dichter sich nicht scheue, den Tarquiniernamen in der Nähe und Umgebung der gröfsten Namen Roms zu nennen, so ist es doppelt auffällig, wie Vergil dem grofsen Gegner der Tarquinier gerade dasjenige Beiwort giebt, das man sonst unwillkürlich mit dem im gleichen Verse stehenden Tarquiniernamen verbinden würde. Man hat das Gefühl, als sage damit der Dichter: dem rücksichtslosen Stolz jener römischen Könige sei der Stolz des römischen Republikaners Brutus ebenbürtig gewesen — sowie Horaz die rücksichtslos stolze Amtsgewalt

1) Vgl. Forbiger, Ladewig-Schaper.

des Tarquinius und den unbeugsamen Freiheitstrotz des Cato von Utica als ebenbürtig neben einander stellt.[1]) Bei Horaz trägt der Tarquinier die stolzen Rutenbündel als Zeichen rücksichtsloser Amtsgewalt; hier sieht Anchises gerade den Brutus mit den Rutenbündeln, und er nennt diese 'gerettete', als seien sie gefährdet gewesen, aber aus Not und Gefahr erhalten geblieben.[2]) Auch daraus, wie aus der Übertragung des Beiworts 'superbus' auf Brutus, empfängt man den Eindruck, als erscheine dem Dichter die Amtsgewalt, wie sie Brutus vertritt, als gleichartig mit derjenigen, welche von den Tarquinierkönigen vertreten wird: die Republik hat aus dem Untergang des Königtums doch diese Zeichen königlich stolzer Gewalt gerettet und beibehalten. Damit läfst sich dann auch die enge grammatische Verbindung des Brutus mit den Tarquiniern, die Verbindung durch 'que', erklären und rechtfertigen.[3])

Der Dichter stelle Brutus und die Tarquinier als gleichartige Vertreter einer rücksichtslosen Amtsgewalt neben einander, meinte ich: das wird bestätigt durch die nächstfolgenden Verse, die dem ersten republikanischen Konsul besonders gewidmet sind. Die Verse geben eine Selbstbeantwortung und damit Rechtfertigung der Frage an Aeneas: 'Willst du auch die Tarquinier und den Brutus mit den erhaltenen Fascen sehen?' Schon dafs in der Antwort nur von dem einen, Brutus, und nicht auch, wie zu erwarten wäre, von den andern, den Tarquiniern, die Rede ist — schon das liefse sich dahin deuten, dem Dichter seien Könige und Konsul zusammen eine gleichartige Vorstellung. Aber namentlich eins ist wichtig: die Abzeichen der konsularischen Amtsgewalt als solche, nicht etwa blofs als von Brutus im einzelnen Fall geführte, werden mit dem Ausdrucke 'die erbarmungslosen Beile' bezeichnet; wäre von den Fascen des

1) Hor. carm. I 12, 34 ff. Horazstudien S. 101 f.

2) Vgl. Aen. I 178: fruges receptae von Getreide, welches aus dem Sturm und dem Wasser gerettet ist; VII 244: reliquias Troia ex ardente receptas.

3) Die Zusammenstellung des Brutus mit den Tarquiniern hat Textveränderung und Lückenannahme veranlafst; s. Peerlkamp, Ribbeck.

Tarquinius Superbus die Rede, der Ausdruck könnte nicht stärker sein. Also ist soviel deutlich: Brutus der erste Konsul, mit seiner rücksichtslos stolzen Seele und mit der im Nachfolgenden dargestellten That an seinen Kindern, ist dem Dichter Vertreter einer altrömischen Sinnesart, einer erbarmungslos strengen Staats- und Amtsgesinnung — einer politischen Einseitigkeit, wie sie vorher schon an Tullus und Ancus dargestellt war, und wie sie dem Dichter nicht etwa politischen Tadel entlockt, sondern den ästhetischen Ausdruck einer mit Staunen und Grauen gemischten menschlichen Bewunderung. Diese Stimmung spricht sich klar und deutlich aus in folgenden Einzelheiten: an den Empfang des konsularischen Amtes und seiner erbarmungslosen Beile knüpft sich eng, mit der Partikel 'que', die Hinrichtung der Söhne; der Begriff der 'eigenen Kinder' tritt mit starkem Gefühlston an die Spitze, durch die Zusammenstellung der Begriffe 'natos pater' eindrücklich gemacht; in dem Ausruf 'der Unglückselige', an der Spitze eines Verses, macht sich die Teilnahme Luft für Brutus als das Opfer jener rücksichtslosen Strenge politischen Ehrgefühls; mit diesem Ausruf, der allein an der Spitze des Verses steht, ist nach Gebrauch der Dichter der nächstfolgende Gedanke eng zu verbinden: dieser enthält die Begründung des Ausrufs 'der Unglückselige', und die Begründung besteht eben darin, dafs über das Vatergefühl bei Brutus die Liebe zum Vaterlande und die unermefsliche Begier nach Preis und Ruhm den Sieg davontragen werde. Wäre blofs die Vaterlandsliebe genannt, so wäre die Bewunderung eher eine ungemischte; so aber, durch den starken Ausdruck 'immensa cupido laudum', der am Schlufs von Vers und Periode übermächtig in Ohr und Sinn fällt, ist die gemischte Empfindung des Dichters deutlich und schön zum Ausdruck gebracht. In dem eigentümlich langsamen und gleichförmigen Rhythmus der Worte 'ad poenam pulchra pro libertate vocabit' und in der Allitteration, die diesen Rhythmus zu markieren scheint, spricht sich die affektvolle Teilnahme aus, mit welcher Vergil den W
streit zwischen Vatergefühl und politischem Gefühl beg
Und in den Worten 'wie auch künftig irgend einm

jüngeres Geschlecht solche Handlungsweise aufnehmen wird'— deutet Vergil an, dafs in späterer Zeit das sittliche Gefühl ein andres sein könne, und er selber gehört ja, der ganzen Darstellung nach, zu denen, welche anders fühlen. Ich verstehe also unter 'minores' zeitlich spätere Generationen des römischen Volkes, im natürlichen Gegensatze zu 'maiores', den Vorfahren, den älteren Generationen.[1]) An 'Kleinere, Schwächere' zu denken, verbietet einmal die Art, wie Vergil hier 'minores' ohne jede nähere Bestimmung, etwa des Mafsstabes, und ohne ausgesprochenen Gegensatz angewendet hat, sodann die dichterische Stellung, welche der Dichter schon vorher zum Wesen des Brutus eingenommen hat. Da die dichterische Teilnahme der Gröfse des Brutus als einer einseitigen, hauptsächlich auf mafslosem politischem Ehrgeiz beruhenden gilt, so kann der Dichter diejenigen, welche eben die charakteristische Hauptthat des Brutus nicht vollständig loben können, doch nicht im gleichen Atemzuge als Schwächere, als kleinere Seelen verurteilen wollen — es wäre denn ironisch, und Ironie, Selbstironie wird man doch wohl Vergil an dieser Stelle nicht zutrauen! Aber freilich, einen moralischen Urteilsspruch, einen Tadel darf man ästhetischerweise hier auch nicht hören.

Mit dem folgenden 'quin' scheint der Dichter etwas einzuführen, was eine Steigerung des vorigen Gedankens enthält. Dabei würde es auch glücklich zusammenstimmen, dafs vorher gefragt war: 'willst du auch die Tarquinierkönige und den stolzen Brutus sehn?' und dafs nun, nachdem gleichsam zur Rechtfertigung der Frage Bedeutung und Charakter des Brutus dargestellt worden, eine ganz entsprechende und auf die Frage zurückweisende Aufforderung folgt: 'Ja, schau sie nur an die Decier'. Ähnlich ist die Art, wie mit 'quin' früher Romulus an die albanischen Könige angereiht wurde, nachdem dazwischen hinein die Bedeutung der albanischen Könige als der friedlich starken Städtegründer dargestellt

1) Vgl. Aen. I 733 das Gebet Didos zu Jupiter: nostros huius (diei) meminisse minores (velis). An kleinere, schwächere Seelen denkt Gebhardi. Umgekehrt lassen Servius und andre Erklärer gerade die Späteren Brutus' That loben.

worden war. Auch dort fügte 'quin' etwas Gleichartiges, die gleiche Idee Ausdrückendes hinzu, zugleich etwas Gesteigertes. An unsrer Stelle würde das Gesteigerte gegenüber Tarquiniern und Brutus in der Fülle der Namen, in der Allgemeinheit der darzustellenden Charaktererscheinung zu suchen sein. Das Gleichartige müfste in der Idee einer einseitigen politischen Gröfse liegen, welche der Dichter menschlich teilnehmend mit gemischtem Empfinden betrachtet. Deutlich ist die Gleichartigkeit der Idee bei Torquatus bezeichnet: es heifst 'saevus securi', was an die erbarmungslosen oder wütigen Beile des Brutus, fünf Verse vorher, wie ein Reim wieder anklingt. Da nun aber bisher Vergil Namen näher zusammengestellt hat und Gestalten zusammengruppiert hat, welche durch Gleichartigkeit der Vorstellungen zusammengehalten wurden, wie die vier Silvier, wie Tullus und Ancus, so läfst diese Charakterisierung des Torquatus annehmen, dafs auch Decier, die Drususfamilie und Camillus dem Dichter und seinen Hörern ähnliche Vorstellungen erwecken, wie Manlius Torquatus, der um der Kriegszucht willen seinen Sohn mit dem Beile richten läfst, oder wie Brutus als Richter seiner eigenen Söhne. Es mag ja auch gewifs die Vorstellung, wie Grofsvater, Vater und Enkel Decius in so furchtbar feierlicher Weise sich den Todesgöttern weihen und sich verfluchen, bei Dichter und Hörer in vergilischer Zeit eine mit Grausen gemischte Bewunderung erregen, es mag ein Staatsgefühl und eine bürgerliche Ehrbegier dieser Art dem späteren Geschlecht furchtbar, 'mafslos' wie die Ehrbegier eines Brutus erscheinen. Dafs damit weder ein politischer noch ein sittlicher Tadel ausgesprochen oder angedeutet sein mufs, soll blofs solcher Erklärer wegen nochmals gesagt werden, welchen z. B. die Tragödie vom König Oedipus eine moralische Verurteilung der vielberufenen *αὐθάδεια* ist.

Schwieriger ist die Frage, wie die Drusi hierher kommen. Die Allitteration des Namens mit dem der Decier lich bei Vergil noch keine Erklärung der Nam Allitteration kann nur einen Affekt, den der Dicl Stelle empfindet und ausdrücken will, ausdrücken wird deshalb gerade von Vergil gerne benützt;

zum Affekte aber liegt im Begriff, nicht im Klang des Wortes. Auch die Beziehungen des Drususnamens zum kaiserlichen Hause, zu Livia Drusilla und ihrem Sohne Drusus, wären jedenfalls kein dichterischer Grund, wenn nicht etwa Dichter und Hörer durch die gegenwärtige Bedeutung des Drususnamens mit Teilnahme für diesen Namen erfüllt wären und deshalb für die besondre dichterische Klangfarbe des Namens im Zusammenhang unserer Dichterstelle empfänglicher würden; praktisch wäre es sogar ein ganz ungeschicktes Kompliment gegen Livia, ihren Namen gerade in dieser Umgebung unbegreiflichen Stolzes und unerbittlicher Verleugnung natürlicher Elterngefühle zu nennen. Die besondre dichterische Klangfarbe des Namens an unserer Stelle kann aber keine andre sein, als die des Tarquinier- und Brutusnamens vorher und des Torquatusnamens nachher. Also ein gewaltiger politischer Stolz etwa, welcher gelegentlich andre Gefühle persönlicher Art gewaltsam zurückdrängt, müfste auch der dichterische Charakter dieser Drusi sein. Nun ruft der Drususname zu Vergils Zeit ebenso Vorstellungen vom Charakter des livischen wie des claudischen Hauses wach. Dafür, dafs dem livischen Haus politischer Stolz eigen gewesen sei, kann man an Livius Salinator und die Geschichten erinnern, die von seinem stolzen Verhalten gegen seinen Amtsgenossen und gegen das Volk und von der ebenso stolzen Verleugnung persönlicher Feindschaft im Amte erzählt werden. Dafs Livius nicht als Drusus genannt zu werden pflegt, kommt dichterisch kaum in Betracht: es handelt sich hier nicht etwa um den historischen Charakter einzelner bestimmter Träger des Drususnamens; auch meine ich nicht, irgend ein Hörer habe an Livius Salinator denken müssen oder auch nur Vergil habe notwendig an diesen Mann insbesondere gedacht. Vielmehr darauf kommt es an, ob in der Zeit Vergils, wo im kaiserlichen Hause sich die livischen und die claudischen Drusi sozusagen vereinigten, der Name geeignet gewesen sei, gewisse Allgemeinvorstellungen von einem gewaltigen politischen Stolz der Ahnen hervorzurufen und somit in die Gesellschaft der Brutus- und Torquatusnamen sich zu fügen. Insbesondre für die Drusi unter den Liviern konnte ungemessener poli-

tischer Ehrgeiz als Charakter erscheinen von den Zeiten des M. Livius Drusus her, welcher im Jahre 91 v. Chr. Volkstribun war und zeitweise wegen seiner kühnen Reformpläne die Volksgunst wie kein andrer genofs.[1]) Es schadet hier wiederum nichts, dafs dieser Drusus verhältnismäfsig spät gelebt hat, während Decier, Manlius Torquatus und Camillus der älteren Republik angehören: auch der Charakter eines jüngeren Trägers des Namens kann dazu beitragen, den Namen für den dichterischen Zweck geeignet zu machen, hier also für den Zweck, das Haus der Drusi als ein Haus altrömisch republikanischen Stolzes oder Ehrgeizes auch für ältere Zeiten erscheinen zu lassen. Wenn der Drususname nun aber in Vergils Zeit gar noch an das Claudiergeschlecht erinnert, so braucht es keine Belege dafür, wie sehr gewaltiger Stolz da zum Geschlechtscharakter gehöre. Von einem Claudius Drusus gerade wird erwähnt, dafs er sich ein Standbild mit einem Diadem auf dem Haupte habe aufrichten lassen und versucht habe, mit Hilfe seiner Klientenscharen sich der Herrschaft Italiens zu bemächtigen.[2]) Wenn die Geschichte apokryph ist,[3]) so ist sie für den Charakter der Familie doch bezeichnend, ja vielleicht um so bezeichnender für die Vorstellung, die man von dieser Familie hatte.

Endlich als vierter Name kommt Camillus. Wie die ganzen Familien der Decier und der Drusi, die eben als Familien schon eine Eigenschaft, einen Typus darstellen, ohne Beiworte zusammengestellt sind, so sind hinwiederum die Einzelgestalten des Torquatus und des Camillus durch die Art ihrer Beiworte in Parallele gestellt. Torquatus erscheint mit dem Beil, das seine unerbittliche stolze Strenge bezeugt, vielleicht als richtender Oberfeldherr von beiltragenden Lictoren begleitet; Camillus führt die Feldzeichen heim, das heifst: er erscheint wohl als heimkehrender,

1) Vgl. Plin. h. nat. XXV 5 § 52: Drusum . . . tribunorum popularium clarissimum, cui ante omnis plebs adstans plausit.

2) Suet. Tib. 2.

3) Mommsen, Röm. Forsch. I² 308 f. Ich halte es nicht für methodisch, bei Sueton den Namen zu ändern; nur dafs die Sache bedenklich sei, scheint mir einleuchtend.

triumphierender Oberfeldherr, gefolgt von Legionen mit den Feldzeichen. Speciell an die den Galliern wieder abgenommenen Feldzeichen möchte ich deshalb lieber nicht denken, weil die Composita von 'ferre', mit dem Objekt 'signa' verbunden, regelmäfsig die Bewegungen geordneter Truppen bezeichnen. Die Rückkehr an der Spitze der Legionen aber ist gerade für Camillus und für den Zusammenhang dieser Verse bedeutsam. Kein Römer der älteren Zeit ist öfter als Sieger heimgekehrt als Camillus, keiner nach bedeutungsvolleren Siegen; gerade Camillus erscheint als der, welcher die römischen Legionen nach Romulus neu geordnet und gegliedert und ihnen ihre sieghafte Stärke gegeben hat.[1]) Aber gerade bei Camillus erscheint auch in der Überlieferung jener riesenhafte Stolz, den die späteren Geschlechter vielleicht nicht mehr verstanden, und insbesondere erscheint derselbe bei der siegreichen Heimkehr mit den Legionen; Camillus ist es, der zum ersten Mal mit den vier weifsen Rossen durch die Siegesstrafse fuhr und damit ein Recht des höchsten Gottes und des Sonnengottes sich anzumafsen schien.

Von Numa bis zu Camillus scheint eine zusammenhangende Reihe zu reichen. Denn Numa war mit der Hinweisung 'procul ille' eingeführt: bei den letzten vier Namen kehrt nun bezeichnend dasselbe 'procul' wieder; das bei Brutus mitten in der Reihe angewandte Fürwort 'hic' ist ja nicht von räumlicher Nähe, sondern sozusagen nur von der logischen Nähe, als zurückweisend auf die vorangegangene Nennung des Brutus zu verstehen. Auch die Verbindung der einzelnen Glieder mit Relativen, wie bei Tullus und Ancus, mit einfachem 'et' und lebhafterer Frageform bei den Tarquiniern und Brutus, mit steigerndem 'quin' und kräftiger Aufforderungsform bei Deciern und Genossen — auch diese Verbindungen ergeben eine Zusammengehörigkeit der Namen von Numa bis Camillus, und zwar eine Reihe in aufsteigender Linie.

Nun werden die nächstfolgenden Gestalten wieder mit

1) Daher bei Properz IV 10, 67 'nunc ubi Scipiadae classes, ubi signa Camilli' eben diese 'signa Camilli' die geordneten Legionen des Landheers im Gegensatz zu den Flottengeschwadern bezeichnen. Hier können auch nicht etwa zurückerbeutete Feldzeichen gemeint sein.

schlichtem 'autem' eingeführt: nach dem kräftigen 'quin aspice' vorher sieht das aus, als beginne hier eine andre Reihe und die Darstellung setze wieder neu, in tieferem Tone ein, wie vorher bei Numa die neue Reihe mit 'autem' einsetzte. Diese neuen Gestalten sind aber durch das Fürwort 'illae' wie die Reihe Numas in die Ferne gestellt; durch eine Pause des Vortrags vorher und einen besondren Ton von 'illae' kann immerhin soviel bewirkt werden, dafs wir sie uns an etwas andrer Stelle als die vorigen denken, etwa denselben parallel dahinwandelnd: 'autem' hat ja gegenüberstellende Kraft. Nachdem der Ort bestimmt worden ist, werden die Gestalten näher bezeichnet: man erkennt sie deutlich an der völlig gleichen und gleich funkelnden Rüstung. Die Gleichheit der Waffen ist durch die Vorausstellung des Beiwortes 'paribus' vor den Relativsatz affektvoll betont, doch wohl um den Gegensatz der zwieträchtigen Gesinnung vorzubereiten; zugleich weckt 'paribus' die Vorstellung der Zweiheit, des Paares; 'cernis' bedeutet ein unterscheidendes, mit Erkenntnis verbundenes Sehen, vielleicht hier mit Bezug darauf, dafs die Gleichartigkeit der funkelnden Waffenrüstung deutlich zu erkennen ist und darum ein Vorurteil für die Gleichartigkeit der Gesinnung veranlafst.[1]) Die beiden Gestalten zeigen aber nicht blofs völlig gleiche Rüstung, was für ihre Zusammengehörigkeit nach Vaterland, Zeitalter, kriegerischem Sinn und militärischer Stellung bezeichnend sein kann, — sie sind auch persönlich Ein Herz und Eine Seele, wie sie dort neben und mit einander wie eng verbundene Freunde wandeln. Wenn schon die Betonung von 'paribus-armis' einen Gegensatz vorbereiten konnte, den Gegensatz einer zwieträchtigen Gesinnung, so wird dieser nun bestimmter angekündigt durch die zeitliche Begrenzung der Eintracht 'nunc et dum nocte premuntur'. Dabei ist der mit 'et' angefügte Satz 'dum premuntur' eine parallele Bestimmung zu der Zeitbestimmung 'nunc'. Da nicht das Futurum

1) Vgl. Tibull. II 1, 15: 'cernite, fulgentes ut eat sacer agnus ad aras | vinctaque post olea candida turba comas.' Am festlichen Glanz der Altäre und an der festlich reinen Tracht der Opfernden kann jeder deutlich erkennen, dafs ein Fest der Reinigung gefeiert wird.

'prementur', sondern das Präsens gebraucht ist, so ist freilich nicht etwa, im Unterschied von 'nunc' als gegenwärtigem Augenblick, mit 'dum-premuntur' die folgende Zeit bis zum Aufsteigen der Schatten bezeichnet, sondern 'nunc' umfafst selber schon eine Gegenwart in weiterem Umfang, eben dieselbe, welche durch die Worte bezeichnet ist 'dieweil noch die Nacht auf ihnen liegt.' Wenn aber mit 'nunc' nur die Zeit bestimmt wird, so ist mit 'dum nocte premuntur' der Zustand der beiden Seelen während jener Zeit angegeben, ihr 'Begrabensein' in tiefer Nacht.[1]) Dabei ist die Allitteration der betonten Worte 'nunc-nocte' Ausdruck des Affektes, den der Widerspruch zwischen der Einigkeit hier im dunkeln Schattenland und dem wilden Zwiste im Lichte des Lebens erregt. Die bestimmtere Vorstellung eines mächtigen Krieges und gewaltiger Schlachten erregt dann Schmerzgefühl, und dieses drückt sich in dem Ausruf 'heu' aus, noch ehe jene Vorstellung in Worte gefafst ist; die Anaphora 'quantum-quantas' läfst das Schmerzgefühl insbesondere als schmerzliche Verwunderung oder Bewunderung eben jener Mächtigkeit und Gewalt empfinden. Bei 'inter se' ist das Pronomen zu betonen. Überhaupt ist in dem Verse 'heu, quantum inter se bellum, si lumina vitae' fast jedes Wort pathetisch oder logisch betont: das fordert langsamen, nachdrücklichen Vortrag, der Schwere der Begriffe entsprechend, und dazu stimmen die Spondeen, aus denen der ganze Vers, den fünften Fufs natürlich ausgenommen, gebildet ist. 'si lumina vitae attigerint' ist Bedingungssatz, nicht, wie man unwillkürlich verstehen möchte, Temporalsatz; die Bedingung ist ähnlich zu verstehen, wie wenn es vorher von Aeneas Silvius hiefs: 'si unquam regnandam acceperit Albam', also im Sinne einer Beteuerung von etwas Unabänderlichem: 'sowahr die beiden einmal zu den Strahlen des Lebenslichtes aufgestiegen sein werden, sowahr werden sie mächtigen Krieg, sowahr gewaltige Schlachten erregen.'[2])

1) Vgl. Hor. I 9, 17 ff., wo der temporale Nebensatz 'donec virenti canities abest | morosa' eine ähnliche parallele Bestimmung bildet zu den folgenden beiden 'nunc'; Horazstudien S. 64.

2) 'lumina' als Subjekt von 'attigerint' zu konstruieren ist un-

Die Stellung des Bedingungssatzes zwischen den Parallelgliedern 'quantum-bellum' und 'quantas acies' und die übergreifende Stellung des Verbums 'attigerint' sind geeignet, die Beteuerung für beide Glieder des Ausrufs wirken zu lassen. Das erste Glied des Ausrufs gilt der Schwere des beklagenswerten Zwistes zwischen zwei bisher Einträchtigen (vielleicht ist die ursprüngliche Kraft von 'duellum hier noch empfunden worden); das zweite gilt der Gröfse und Gewalt der Feldschlachten mit totenbedeckter Wahlstatt. Vielleicht herrschen darum, infolge instinktiver Ausdruckswahl, im ersten Verse der dunkle Vokal 'u' und die dumpfen Konsonanten l und m, im zweiten Vers, bei lebhafterer metrischer Bewegung, der volltönende Vokal 'a' und die scharfen, tönenden Konsonanten s und c. Die zweite Vorstellung, die des Gewaltigen, wird noch in den beiden nächsten Versen fortgeführt. Das a allitteriert stark wenigstens noch in den Worten 'aggeribus-Alpinis-arce'; s und c gehen durch beide Verse. Das Niedersteigen von den aufgedämmten Wällen der Alpen und von der Felsenfeste von Monoecus — wobei 'aggeres Alpini' eine grofsartig kühne Metapher ist — giebt uns ein Bild des Riesenhaften. Der ganze Westen oder Nordwesten ist gewissermafsen ein hochgelegenes festes Heerlager oder eine Stadtfeste, die Alpen ihr Lagerwall oder Festungswall, die Höhen von Monoecus ein Bollwerk: aus dieser hohen Feste steigt Cäsar in das Kampffeld, in die Länder der Mitte herab. Grofsartig ist auch das Bild des Gegners: er steht kampfgerüstet gegenüber mit einer Schlachtordnung hinter sich, welche von den Söhnen der Morgenröte gebildet ist. 'Instructus Eois' soll gewifs nicht heifsen 'ausgerüstet mit Söhnen der Morgenröte': das wäre unerträglich prosaisch in der Verbindung mit dem poetischen 'Eoi'; vielmehr gilt die Eigenschaft voller Rüstung und Schlachtordnung, die grammatisch dem Führer beigelegt ist, logisch den Geführten, in deren Gestalt oder in Bezug auf welche

richtig. Der Subjektswechsel im Zwischensatz wäre stilistisch hart, und sachlich ist es richtiger, dafs die Schattengestalten durch ihre Bewegung nach oben das Licht erreichen, als dafs das Licht sich zu den Schatten hin bewege und diese erreiche.

der Führer als schlachtbereit und wohlgeordnet erscheint.[1]) 'adversis' ist nicht von der entgegengesetzten Lage des Morgenlandes, sondern poetisch anschaulicher von der Gegenüberstellung der morgenländischen Schlachtreihe zu verstehen; das pafst auch besser zu der Vorstellung, die 'instructus' erweckt, und zu dem vorher gezeichneten Bilde des von seiner Bergfeste ins Kampffeld herabsteigenden Cäsar ist es ein richtigeres Gegenbild. Dem Ausdruck besonderer Teilnahme dient die gleichartige rhythmische Gliederung der Verse; vier Verse nach einander, 829—832, zeigen die beiden Cäsuren nach den Hebungen des zweiten und des vierten Fufses. Worte wie 'Monoeci' und 'Eois' mögen in den Ohren der Römer fremdartig und stolz klingen: insofern mögen sie das Gefühl des wundersam Gewaltigen verstärken, das durch den Zusammenstofs zwischen zwei völlig verschiedenen, einander fremden Welten erregt wird. Und dieses Gefühl bekommt seine tragische Vertiefung, wenn es Schwiegervater und Eidam sind, die dort an der Spitze der zwei Weltheere einander entgegenstehen.

Man spürt es: der Dichter tadelt nicht, er bewundert das Gewaltige und fürchtet das Furchtbare. Er deutet auch nicht an, dafs es wiederum politischer Ehrgeiz sei, der die beiden jetzt engverbundenen Freunde im Leben gegen einander stellen werde: es scheint nur die Übergewalt der Kraft und des kriegerischen Sinnes zu sein. In letzterer Beziehung wäre gegen vorhin das Motiv ein anderes geworden, wie ja auch durch den Einsatz mit 'illae autem' ein neuer Absatz der Darstellung angekündigt zu sein schien.

Die Furcht vor dem Furchtbaren spricht sich nun (wohl nach einer kleinen Pause, wie sie eine Ausrufung zu schliefsen pflegt) noch unmittelbar in einer Mahnung aus: „Nein, Kinder, nein! so mächtige Kämpfe lernet nicht durch Gewöhnung in euerm stolzen Mute, und nicht gegen des Vaterlandes Herz kehrt die gesunde Kraft.“ Die Anaphora von 'ne', die damit verbundene Gliederung des ersten Verses durch die Cäsuren

1) Vgl. über diesen Ablativus Plüss, Die Entwicklung der Centurienverfassung S. 22.

im zweiten und im vierten Fufse, die starke Allitteration 'validas in viscera vertite vires' helfen die lebhafte Gemütsbewegung ausdrücken. Mit dem vorhin Bemerkten stimmt überein, dafs die Kämpfe nicht nach ihrer Qualität, eben als Bürger- und Bruderkriege, charakterisiert werden, sondern nach ihrer Gröfse, durch 'tantus' und nicht etwa durch 'talis'. Die Kämpfe sind, in ungewöhnlicher Konstruktion, als Objekt zu 'adsuescere' konstruiert; die Kriege sind also genau genommen nicht schon vorhandene, zu denen man in das Verhältnis gewohnten Verkehrs tritt (das wäre die Konstruktion mit dem Dativus), noch solche schon vorhandene, durch die man oder in deren Bereich man Gewöhnung annimmt (das wäre der Ablativus): die Kriege sind vielmehr das Ziel und Ergebnis der Gewöhnung. Anchises sieht also die mächtigen Kämpfe zwischen Cäsar und Pompeius nicht als persönliche Schuld an, sondern als Ergebnis einer kriegerischen Gewöhnung, einer Entwicklung des stolzen Geistes, der durch 'animi' bezeichnet ist. 'animi' steht wohl im Gegensatz zu 'vires': jenes ist der Wille, das leidenschaftliche sittliche Streben, dieses die physische Kraft und materielle Macht; mit 'validus' wird diese Kraft als eine an sich nicht übermäfsige, sondern natürlich starke charakterisiert: nur dafs sich die gesunde Kraft gegen das eigene Fleisch und Blut des Vaterlandes kehre, statt (wie man im Gegensatz zu dem stark betonten 'patriae' von selber ergänzt) gegen äufsere Feinde sich zu richten, das erregt die Furcht des Sprechenden und den Wunsch, das Furchtbare abzuwenden.

Die Bitte, durch die es abgewendet werden soll, ist direkt an die beiden Gestalten des Cäsar und des Pompeius gerichtet, nachher insbesondere an Cäsar. Die beiden sind hier in der Unterwelt noch jugendlich gedacht, nicht in der Gestalt der reifen Mannesjahre. Zwar dürfte der ehrwürdige Vater Anchises auch ältere Helden mit 'Kinder' anreden, so gut wie bei Homer der Herold Idaeos einen Aias und einen Hektor; aber einmal sollen Cäsar und Pompeius hier noch in den Jahren der Eintracht, also wohl der harmlosen Jugend erscheinen, sodann zeigt die Mahnung 'ne adsuescite', dafs die beiden

in diesem Augenblicke noch bildungs- und gewöhnungs- oder entwöhnungsfähig sind. Man hat das Gefühl, als sehe Anchises in den beiden Gestalten Vertreter der römischen Jugend einer späteren Zeit, und die Mahnung klingt fast wie ein Appell an das ganze junge Römertum. Jung waren übrigens auch die sämtlichen Albanerkönige genannt. Cäsar, an welchen der zweite Teil der Mahnung gerichtet ist, ist auch dabei immer noch in der jugendlichen, noch bildsamen Gestalt zu denken, an welche vorhin das 'ne adsuescite' mit gerichtet war: also so, wie er da geht, einträchtig neben der andern jugendlichen Kriegergestalt, in funkelnde Rüstung gehüllt —: so soll er die Waffen weit von sich werfen, damit sie ihn nicht in seinen Gedanken schon auf jene furchtbaren Kämpfe vorbereiten.

Wir erinnern uns hier, wie Silvius, der Sohn des Aeneas, die Lanze ohne Eisen führte, wie die andern Silvier den Eichenkranz trugen, Jünglinge voll Kraft und Mut, aber im Dienste des Friedens und friedlicher Gesittung stehend; ebenso waren die Aeneaden Romulus (welcher doch Sohn des Mars ist und den Helmbusch des Mars trägt) und Augustus dargestellt als Stifter und als Vollender eines römischen Reiches, dessen kriegerische Stärke der Gesittung dienen sollte. Nun ist ja Cäsar auch ein Aeneade: darum beschwört ihn sein Ahnherr gerade bei dieser Blutsverwandtschaft, die Waffen, etwa den Speer, von sich zu werfen; 'sanguis meus' ist nicht eigentlicher Vocativus, sondern Apposition im Nominativus zu der Person des Angeredeten, und zwar Apposition in begründendem Sinne: „der du mein Blut bist" oder „weil du mein Blut bist". Ähnlichen Sinnes müssen schon die Worte sein 'tuque prior, tu parce, genus qui ducis Olympo', die nach allen Merkmalen nur ein Parallelausdruck zu 'proice tela manu, sanguis meus' sind. Als Merkmale sehe ich an das Asyndeton zwischen 'parce' und 'proice', die Nichtwiederholung des 'tu' vor 'proice', die Allitterationsverbindung 'prior-parce-proice', den besonderen Parallelismus der beiden Ausdrücke von der Abkunft; auch der Relativsatz 'genus qui ducis Olympo' ist offenbar nicht bloſse Attributivbestimmung des Angeredeten, sondern trotz der indikativischen Form be-

gründend wie 'sanguis meus'.[1]) Also auch die göttliche Abstammung, wie die Abstammung von Anchises, verpflichtet den Cäsar in erster Linie, lieber kein Krieger zu werden, lieber die Waffen schon in der Jugend wegzuwerfen, als zu so furchtbaren Kriegen Mut und Kraft vorzubereiten. 'parce' ist ganz absolut gebraucht und wird erst durch das parallele 'proice tela' näher bestimmt: nicht etwa den Pompeius im Bürgerkriege schonen soll Cäsar, sondern jetzt, wo er noch einträchtig an der Seite des künftigen Gegners wandelt, soll er dem kriegerischen Mute, der in der funkelnden Rüstung seinen Ausdruck findet, Einhalt thun durch Wegwerfung der Waffen. Es pafst zu der Begründung durch göttliche Abkunft und zum Sinne einer Beschwörung übermächtigen Willens, dafs gerade das absolute 'parcere', ohne Casus und ohne Infinitiv, gern im Anruf an Götter und Zaubermächte angewendet wird.[2]) Natürlich, Anchises kann verständigerweise nicht denken, er vermöge das Schicksal, welches er soeben als sicher bevorstehend geweissagt hat, nun durch seine Beschwörung zu ändern; auch kann er nicht voraussetzen, dafs die beiden Schattengestalten dort in der Ferne ihn vernehmen und — ahnungslos wie sie da wandeln — ihn verstehen; aber indem er das unabänderliche Schicksal der beiden vor Augen sieht, übermannt ihn Furcht und Mitleid, vor allem für seinen eigenen Nachkommen, und im Tone fürchtender und mitleidender Teilnahme, nicht etwa des Vorwurfs oder gar schwerer Anklage, entringt sich ihm der dringende Wunsch, unerfüllbar zu machen, was sich doch erfüllen wird.

Man vergegenwärtige sich, wie die Worte über Cäsar und Pompeius etwa von Vergils Zuhörern aufgenommen werden mochten. Schon dafs der Dichter die Namen der beiden nicht nannte, sondern nur zwei Gestalten zeichnete, mufste die Vorstellung des Geheimnisvollen oder des Bedeu-

1) Vgl. Thiel. Solche begründende Nominative bei Aufforderungen oder Anreden sind Hor. c. I 2, 31: tandem venias, precamur, | nube candentes humeros amictus, augur Apollo; ib. 43: filius Maiae.

2) Verg. Eclog. VIII 109: parcite — iam parcite, carmina. Hor. c. II 19: parce, Liber, parce. IV 1, 2: Venus, — parce, precor. Tibull. I 3, 51: parce, Pater.

tungsvollen, also des allgemeiner Bedeutsamen, des Typischen erwecken:[1]) zwei Schattengestalten in völlig gleicher, funkelnder Rüstung, freundschaftlich verbunden jetzt noch, dereinst aber gewaltig sich entzweiend, mächtige Heere in Bewegung setzend, weite Gefilde mit Toten bedeckend, der eine den Westen, der andre den Osten führend, und diese beiden dann in dem Verwandtschaftsverhältnis von Schwiegervater und Eidam zu einander stehend — ist das nicht das Urbild dessen, was Vergils Zuhörer zwanzig Jahre lang erlebt haben, dafs nämlich die stärksten Vertreter altrömischer Kraft und Tapferkeit erst in Freundschaft und Verwandtschaft sich verbündeten, dann sich entzweiten, in ihren Zwist zwei Welten hineinrissen und die Söhne der Morgenröte und die Krieger des Abendlandes mit einander in den Ländern der Mitte, Italien und Griechenland, blutige Schlachten schlagen liefsen? Nicht nur Cäsar und Cn. Pompeius, sondern auch Octavianus und Sex. Pompeius, Octavianus und Antonius haben so sich und die Welt entzweit. Es sind das jene 'verhängnisschweren Freundschaftsbünde der Ersten unter den Bürgern,' von welchen Horaz spricht, wo er die Bürgerkriege, vom Konsulate des Metellus bis auf die eigene Zeit, charakterisiert.[2]) So ist es gewissermafsen der römische Bürgerkrieg als solcher, der in diesem Bilde sich darstellt; die Furcht vor dem römischen Bürgerkrieg als solchem, vor der Entzweiung der Gewaltigen Roms, welche die starke Kraft gegen das eigene Vaterland richten und dessen Weltherrschaft zerstören, — diese Furcht, sonst ein reales Gefühl, entladet sich hier rhythmisch, also aesthetisch schön in der Empfindung des idealen Bildes. Darum wird auch, wie bemerkt, das dringende Verlangen, das in der Bitte des Anchises an die 'Knaben' sich ausdrückt, gewifs von den Hörern empfunden als eine Idealisierung eigener realer Wünsche, dafs jene furchtbaren Römer- und Weltzwiste jetzt nicht mehr kommen mögen, als eine ideale Mahnung an das ganze junge

1) Auch Numas Name vorher war nicht genannt, aber seine Gestalt und Person ganz individuell charakterisiert — das allgemeine Recht jedes poetischen Charakters auf typische Bedeutung vorbehalten.

2) c. II 1, 3 f.

Römertum auch der eigenen Zeit. Ich kann mir ebenso denken, dafs die Beschwörung Cäsars, im Namen des göttlichen Aeneadentums, ideal empfunden wurde als Beschwörung auch des jetzigen und aller künftigen Cäsaren und Aeneaden. Die Eroberung der Welt soll der Beruf auch des jetzigen und des künftigen Römertums sein, aber nicht damit die eroberte Welt in Kriegen von Römern gegen Römer sich entzweie und Italien selber zertreten werde, sondern damit das Römertum die Welt friedlich regiere, Recht und Sitte zur Geltung bringe und kriegerisch nur die, welche sich gegen die vom Schicksal verhängte römische Weltherrschaft auflehnen, niederkämpfe.

Ohne äufseres Verbindungszeichen, aber mit starker Betonung des Pronomens 'ille', das nachher epanaphorisch wiederholt wird, werden jetzt zwei andre Römer eingeführt. Auch diese sind ohne Namen. Auch sie sind in der Entfernung zu denken, wie 'ille' verlangt; und wie die asyndetische Anreihung an die vorher eine neue Reihe beginnenden 'illae autem ... animae' zeigt, sind sie etwa in gleicher Entfernung wie diese vorigen, wenn auch vielleicht in andrer Richtung, in einer anderen Gruppe zu suchen.

„Dort der Mann wird über Korinth triumphieren und als Sieger den Wagen zu den Höhen des Kapitols führen, ausgezeichnet durch die blutige Niederlage der Achäer." Wir denken geschichtlich an Mummius; der Dichter aber nennt den Mann nicht, vielleicht weil ihm und seinen Hörern Mummius' Person und Name wenig idealisch ist, gewifs aber, weil es ihm auf die Sache, nicht auf die Person ankommt. Betont sind pathetisch durch Anfangsstellung im Vers die Worte 'ille' und 'victor', logisch durch Ausgangsstellung 'Corintho' und 'Achivis'; in den Vershälften haben noch 'triumphata' und 'currum' logische Töne, 'Capitolia' und 'caesis' pathetische. Die asyndetische Anknüpfung von 'ille' an die Worte von den beiden kriegerischen Jünglingen des Bürgerkriegs könnte Gleichartigkeit des Neuen, Fortführung der bisherigen Idee bezeichnen; da dies aber durch den Inhalt der beiden Perioden ausgeschlossen ist, so kann ich nur pathetischen Gegensatz erkennen. Die Tonwörter aber zeigen, worin der

Gegensatz liegt. Natürlich nicht im Friedlichen gegenüber dem Kriegerischen, sondern im verlangenswert Kriegerischen gegenüber dem furchtbar Kriegerischen. Es sind ja zwar ebenfalls Krieger, sogar Sieger in blutigen Schlachten und Eroberungen, die zum hohen Kapitol ziehen, aber es sind wirkliche Triumphatoren auf dem ehrenvollen Siegeswagen, weil sie über nichtrömische Städte und Völker gesiegt haben.

Beim zweiten Helden steht 'ille' nicht an der Spitze: dieses zweite 'ille' bildet nicht mehr den pathetischen Gegensatz zu Cäsar und Pompeius, sondern ist jetzt logischer Gegensatz zum 'ille' des Mummius. Dafür steht das Zeitwort 'eruet' voran; schon vorhin waren Begriffe wie 'victor' und 'caesis' betont. Hier wird etwa zu übersetzen sein: 'ja, von Grund aus stürzen und zertrümmern wird der andre dort Argos ....' Betonte Stellungen an den Enden der Verse und Vershälften haben hier 'Argos .. Mycenas .. Aeaciden .. Achilli'; also ähnlich wie vorher in 'Corintho' und 'Achivis' diejenigen Begriffe, welche den Gegner bezeichnen. Es sind fremde, griechische Namen, also geeignet, rechtmäfsige Kriege und Siege anzudeuten; zudem sind es in der trojanischen Sage, also hier in der epischen Welt der Aeneide die Namen der vormaligen Erbfeinde des Aeneadentums und somit geeignet, Kriege zu bezeichnen, welche sogar von der Pietätspflicht und vom göttlichen Schicksalswillen gefordert waren. Das spricht denn auch der Vers 'ultus avos Troiae templa et temerata Minervae' noch ausdrücklich aus; durch vokalische und konsonantische Gleichklänge ist der Vers sehr nachdrücklich. Auch Aemilius Paullus, der Besieger des Perseus, ist nicht etwa mit Namen genannt, während gleich nachher andre Namen förmlich gehäuft sind: man sieht, wie es dem Dichter hier auf die besondre Persönlichkeit des römischen Feldherrn gar nicht ankommt, dagegen ihm alles ankommt auf den Charakter eines notwendigen und ehrenvollen Sieges, auf welchen Rom stolz sein darf. Er idealisiert den macedonisch-griechischen Krieg zur nationalen Sühne für uraltes Unrecht, welches in Troja und seinen Tempeln dem Römertum angethan worden. Und dieser Idealisirung zu Liebe darf der Dichter die historische Bedeutung von Argos und Mycenae

wie diese Städte etwa zur Zeit des Untergangs der griechischen Freiheit waren, ohne Bedenken steigern; denn 'Agamemnonius', durch Allitteration mit 'Argos' gehoben, ist für das historische Mycenae damaliger Zeit ein zu grofsartig klingendes Beiwort. Ebenso läfst 'ipsum' in Verbindung mit dem stolzen Patronymicum 'Aeaciden' den Perseus oder, wenn man will, den Pseudophilippus als einen persönlich besonders gewaltigen Gegner erscheinen, und durch das Beiwort 'genus armipotentis Achilli' wird derselbe eine Art zweiter Achilles, während doch geschichtlich weder die Persönlichkeit jener Könige sonderlich viel bedeutet hat, noch die Abkunft von Achilles eine anerkannte Sache gewesen ist. Und schliefslich lassen sich die Zerstörung von Argos und Mycenae einerseits und die Vernichtung des Aeacusenkels anderseits auf keine bestimmte geschichtliche Persönlichkeit vereinigt beziehen; am liebsten denkt man an Aemilius Paullus als Sieger über Perseus, aber eben nur, wenn man überhaupt eine geschichtliche Persönlichkeit haben will; denn eine Zerstörung von 'Argos und Mycenae' kann man ihm, im Vergleich mit Mummius oder Metellus, am wenigsten zuschreiben. Vergil hat eben poetischerweise sich eine Idealgestalt geschaffen; natürlich würde er durch Nennung eines geschichtlichen Namens, wie Paullus oder auch Perseus, diesmal die Steigerung des Realen zur Idee häfslich stören.[1])

Ideal, nicht historisch ist also auch der schon angedeutete Zusammenhang, welcher zwischen diesen Versen von den triumphierenden Besiegern Griechenlands und Rächern Trojas und den voranstehenden Versen über Cäsar und Pompejus

1) Von einer ähnlichen Idealisierung wird gleich nachher, zu V. 842, die Rede sein; von einer andern wieder beim Schilde des Aeneas, zu VIII 670. Wenn Properz IV 10, 62 von einem Decius spricht, als kennte er nur Einen, oder V. 67 von den Flotten des Scipionen, als gäbe es nur einen grofsen Scipionen mit einer Flotte, so sieht der Dichter eben Einen, aber einen idealen Decius oder Scipio, welcher die gemeinsamen oder vereinigten Züge der drei Decier oder der zwei Scipionen trägt. So dürfte auch Horaz c. IV 8, 15 ff. aus den beiden Scipionen sich eine Gestalt für das poetische Bedürfnis gebildet haben. Dasselbe ist es, wenn Vergil und andre Dichter die Schlachtfelder von Philippi und von Pharsalus in einem idealen Philippi vereinigen.

besteht; dieser Zusammenhang ist vielfach mifsverstanden worden.[1]) Gemeinsam ist den beiden Versperioden die Idee der kriegerischen Kraft und des kriegerischen Sinnes; entgegengesetzt sind sich die Ideen einer tragisch furchtbaren und mitleidswerten Mafslosigkeit des Kriegersinns und einer freudig verlangenswerten Bethätigung desselben.

Die Form des folgenden Satzes 'quis te, magne Cato, tacitum aut te, Cosse, relinquat?' ist die aus der Rhetorik bekannte Form einer steigernden Fortführung des bisherigen Gedankens; es ist also noch immer von der kriegerischen Stärke die Rede. Cossus ist denn auch nur als tapferer Krieger bekannt; bei Cato läfst das Beiwort 'magnus', in affektvoller Stellung, ebenfalls an Thaten der Kraft und Macht und zwar, nach römischem Gebrauch, im Kriege denken. Die Allitteration verbindet die beiden Namen mit Affekt: auch darum müssen sie mit gleicher Empfindung aufgenommen werden. 'Gracchi genus' bedeutet: Gracchussohn; 'Divi genus' und 'genus armipotentis Achillis' sind vorher auch singularisch gebraucht von einzelnen Vertretern eines hohen Blutes; auch dafs zuletzt vorher zwei einzelne Persönlichkeiten genannt und wiederum nachher die Scipionen besonders ausdrücklich als Zweiheit bezeichnet sind, läfst uns den Ausdruck 'Gracchi genus' eher singularisch verstehen. Nach dem Zusammenhang schweben auch nicht die politischen Vertreter des Gracchenblutes dem Dichter vor, also nicht die beiden Führer der Plebs: es handelt sich um kriegerische Kraft des Gracchusblutes. Dabei hat der Dichter nicht nötig historisch zu reden und zu unterscheiden, ob er genau den Gracchus des zweiten punischen Krieges, dort in Unteritalien, oder aber den Helden der spanischen Kämpfe gegen die Celtiberen meine: ich glaube, dafs ihm die Gestalt des Letzteren vorschwebe, aber als eine ideale Gestalt, welche sich in den

1) Einen idealen Zusammenhang suchte ich schon früher für diese Stelle; s. Fleckeisens Jahrb. 1871 S. 396 f.; verkehrt war es aber, schon in der Mahnung an Cäsar das ideale Troja finden zu wollen: das wäre nur dann berechtigt, wenn in den Worten an Cäsar von einem Kampf um Troja irgendwie deutlich die Rede wäre. — Über den Zusammenhang der Stelle vgl. Ribbeck, Schalkhäuser, Gebhardi, Georgii a. O.

Hörern verschieden, mehr der einen oder auch der andern geschichtlichen Gestalt ähnlich reproduzieren mag.[1]) Die Scipionen sind ausdrücklich ihrer Kriegsthaten wegen genannt, was für den Gracchussohn rückwirkende Kraft hat, umsomehr, weil die Allitteration 'Gracchi genus aut geminos' die Gestalten enger verbindet. Die Scipionen erscheinen dichterisch als ein Zwillingspaar, sie gehn im Lethethal auch jedenfalls brüderlich vereint dahin; anderseits ist jeder von beiden für sich ein 'Schlachtenwetter', daher neben der Vereinigung auch die Zweiheit mit 'duo' hervorgehoben wird. Das Patronymicum 'Scipiadae' hat heroischen Klang; es ruft die Vorstellung erblicher kriegerischer Stärke in einem ganzen römischen Geschlechte hervor, ähnlich wie vorher 'Gracchi genus'. Die Apposition 'clades Libyae' ist eine kühne und hier wirkungsvolle Metonymie: wenn 'fulmina belli' mehr die furchtbare Energie, die vernichtende Gewalt im persönlichen kriegerischen Charakter bedeutet, so bezeichnet 'clades Libyae' die gewaltige, weitreichende Wirkung, die Unterwerfung eines neuen Weltteils.

Der Dichter hat bisher paarweise geordnet und paarweise charakterisiert. Den beiden feindlichen Brüdern der Bürgerkriege standen zunächst die beiden Rächer Trojas und Sieger über Griechenland und Macedonien gegenüber. Dann kamen Cato und Cossus, durch das Attribut des einen beide einfach persönlich als starke Helden bezeichnet. Dann der Gracchussohn und die Scipiosöhne, kriegerische Vertreter grofser, berühmter Geschlechter. Jetzt folgen wieder Fabricius und Serranus, unter sich durch den Reim 'potentem-serentem' verbunden und beide durch Allitteration mit gleichem Affekt gehoben: 'parvoque potentem — sulco Serrane serentem'. Fabricius ist bezeichnet als 'durch die Beschränkung gewaltig', wohl im selben Sinne, wie er von Horaz mit Curius und Camillus zusammengebracht und als ein Kriegsmann genannt wird, welchen die grimme Armut und die beschränkte Häuslichkeit zum Helden geschaffen habe.[2]) Die-

1) Vgl. oben S. 247, 1 zu V. 838 ff.

2) Hor. c. I 12, 40 ff. Gut erklärt 'parvo potens' Münscher, von Forbiger citiert.

selbe Vorstellung begleitet den Namen Serranus schon der geschichtlichen Überlieferung nach; der Dichter spricht die Vorstellung noch deutlicher aus: indem er den Serranus im Geiste vor sich sieht, wie derselbe in der Ackerfurche sät, redet er ihn in der Lebhaftigkeit dieser Anschauung an. Eigentlich sollte es sich von selber verstehen, dafs es nicht wirklich Vergils Absicht sein kann, mit den Worten 'sulco Serrane serentem' eine, nebenbei falsche Etymologie zum Besten zu geben; wohl aber erfüllt es ihn mit Bewunderung, den Mann, den er in der Furche entlang schreiten und den Samen auswerfen sieht, als grofsen Kriegsmann zu denken und dabei der volkstümlichen Überlieferung gemäfs den kriegsberühmten Namen auf die friedfertigste Beschäftigung zurückzuführen. Vielleicht bilden so Fabricius und Serranus als Kriegshelden, welche in der Beschränkung der Lebensverhältnisse erwachsen sind, ein Gegenpaar zum Gracchussohn und den Scipiosöhnen, bei denen schon diese Erinnerung an ihre glänzenden Geschlechter eher Vorstellungen grofser Lebensverhältnisse hervorruft — ein ähnliches Gegenüber, wie es bei Horaz dort zwischen Regulus, Scauren und Aemilius Paullus einerseits und Fabricius, Curius und Camillus anderseits besteht.[1])

Wie vorhin mit der steigernden Frageform 'quis tacitum relinquat', so wird jetzt mit der noch stärker steigernden Frage 'quo fessum rapitis' die Reihe der Kriegshelden fortgeführt. 'Fessum' sagt, Anchises sei von der Schau all der vielen Gestalten müde und möchte aufhören; zugleich ist es für den Hörer ein feines Kennzeichen, dafs er sich im Finale der Darstellung befinde. Der lebhafte Ausdruck 'quo fessum rapitis' macht den Eindruck, als beginne unter der übermächtigen Gewalt eines neuen Anblicks eine neue Reihe, und zwar läfst das pathetisch zu betonende 'quo' eine lange, ja unabsehbare neue Reihe in die Perspektive treten. Von dieser neuen langen Reihe zu reden, dazu reifst den Sprecher der Anblick der Fabier fort. Er sieht ein ganzes Geschlecht, das selber schon eine ganze Reihe von Gestalten dem Be-

1) Vgl. Horazstudien S. 102 ff.

trachter in Aussicht stellt. Eine dieser Gestalten hat er zuerst erkannt, und ihre Bedeutung hat ihn vor allem fortgerissen, dafs er trotz seiner Müdigkeit seine Heldenschau fortsetzen mufs; ich verstehe also den Zusammenhang zwischen der Frage 'quo rapitis' und dem Behauptungssatze 'tu Maximus ille es' so, als hiefse es prosaisch: 'Aber auch die Fabier mufs ich nennen; denn dort ist jener Maximus, welcher' u. s. w. Auf Formen der Aufzählung oder Aufreihung, wie unsre rhetorische Frage 'quo rapitis' eine ist, pflegt ein begründender Behauptungssatz zu folgen;[1]) schon deshalb ist die bestüberlieferte Lesart 'tu Maximus ille es' festzuhalten und nicht die ebenfalls überlieferte Frageform 'tun M. i. e....?' an die Stelle zu setzen. Der Vers 'unus qui nobis' hat durch seinen spondeischen Gang Würde und Nachdruck;[2]) als Citat eines schon geflügelt gewordenen alten Enniusverses wirkt er auf Vergils Hörer mit um so gröfserer Gemütskraft; das Präsens 'restituis', wie die gute Überlieferung lautet, von etwas Künftigem gemeint, ist im Munde des weissagenden Anchises geeignet, die Wiederherstellung des römischen Gemeinwesens durch Zaudern als eine Art dauernder Eigenschaft, als Charakter indelebilis des Fabius darzustellen. Die Klangwirkung und die rhythmische Bewegung in dem ennianischen Versschlusse 'restituit rem' mochte sich unserm Dichter sehr empfehlen.

Schon nach der Fülle von Namen und Gestalten im vorigen Gliede 'quis te .. relinquat', nach der pathetischen Ankündigung einer neuen Reihe mit 'quo rapitis' und nach der Mehrheitsform 'Fabii', sowie nach dem allgemeinen rhetorischen und poetischen Mafs- und Proportionsgesetz können die zwei Verse von den Fabiern nicht als abgeschlossen, die Reihe nicht als vollständig gelten. Mindestens würde man noch einen Vertreter des Fabiergeschlechtes erwarten; eigentlich aber noch andre Römergeschlechter, da Vergil kaum das

1) Vgl. Seyffert, Schol. lat. I 50 ff., wo die Formen 'quid dicam de —' u. ä. mit unserm 'quo fessum rapitis' verwandten Sinn haben. Ähnlich begründend steht nach einem Ausruf des Bedauerns und des Wunsches der asyndetische Aussagesatz 'tu Marcellus eris' V. 883.

2) Bei Ennius begann der Vers beweglicher: 'unus homo nobis'.

fabische Geschlecht und insbesondere die Bedächtigkeit des Fabius als das wirklich Letzte und Abschliefsende, als das Bedeutsamste des ganzen römischen Kriegsheldentums wirken lassen will. Ich glaube, die Form des Übergangs solle die Vorstellung einer neu sich aufdrängenden Fülle von Gestalten erwecken, der Name der Fabier dieser Fülle eine neue Färbung geben, die Charakteristik des Maximus Gestalten von besonderer Eigentümlichkeit erwarten lassen, wie ja doch 'cunctando restituis rem' eine Art Oxymoron, eine fast widersprechende Begriffsverbindung ist. Und nun, nach dem pathetisch ins Ohr fallenden Vers von Maximus, hält die Stimme in schwebender Lage inne, und dann nach einer bedeutsamen Pause, während deren der Sprechende gleichsam die Fülle einzelner zudrängender Gestalten überfliegt und auf sich wirken läfst, spricht er statt einzelner Namen begeistert das stolze Gefühl aus, das der Anblick in ihm erweckt. In gleicher Weise schliefst die Aufzählung der Verdammten im Tartarus durch den Mund der Sibylle, ähnlich auch der Bericht von den Irrwegen, auf denen Aeneas die verlorene Creusa in Troja suchte; eine verwandte Wirkung hat der Abschlufs der Bilderreihe am karthagischen Junotempel.[1])

Nach den Worten von Fabius nehmen wir also eine Pause im Vortrag an. Eine solche ist nun auch darum notwendig, weil der folgende Gedanke mit einem Vordersatze beginnt, welcher ganz neue, unerwartete, fernliegende Begriffe enthält. Der ganze Gedanke, mit seiner asyndetischen Anreihung und der betonten Stellung der Verba, läfst sich etwa in den Worten zusammenfassen: 'Ja, in Erzschmiedekunst und Marmorbildnerei, in Redekunst und Wissenschaft werden andre Völker gröfser sein: dein Beruf, Römer, soll es sein, die Völker gebietend zu lenken und dem Völkerfrieden das Gesetz der Sitte aufzuerlegen, gnädig zu sein den Unterworfenen und niederzukämpfen die Vermessenen.' Ich nehme also die bestbeglaubigte Lesart 'paci imponere morem' an; man denke nur daran, dafs der äufsere Frieden ohne das

1) Über diese Parallelstellen vgl. Fleckeisens Jahrb. 1875 S. 641 f. 1882 S. 49 f. 857 f.

Mafs fester Sitte und sittlicher Ordnung naturgemäfs und erfahrungsgemäfs Zuchtlosigkeit, Entartung, Zwietracht, Bürgerkrieg herbeizieht.[1]) Es ist bezeichnend, dafs von eigentlicher Eroberung nicht gesprochen wird: nur die Leitung und schonende Behandlung schon unterthäniger Völker, die Ordnung und Sicherung des Landfriedens und die Überwältigung von solchen, welche sich gegen eine schon auferlegte Herrschaft hochmütig auflehnen — nur das sind die Berufsthätigkeiten des Römers, ähnlich, wie die Ausdehnung der Herrschaft bei den Silviern und Romulus sowie bei Augustus mehr durch Kolonisations- und Civilisationszüge sich vollziehen soll. Da nun dieses Finale vom Dichter an den Namen des Fabius angefügt ist und, wie gesagt worden, denjenigen allgemeinen Gedanken ausdrücken soll, welcher durch Gestalten von ähnlicher Eigentümlichkeit, wie die des Fabius ist, in Anchises hervorgerufen wird, so können also, meine ich, auch die Fabier und weiter zurück Serranus, Fabricius u. s. w. bis auf Cato dem Dichter nicht etwa als specifische Kriegsmänner und Eroberer erscheinen. Vielmehr ist die kriegerische Kraft auch bei ihnen nur Mittel zum Zwecke friedlicher Gesittung gewesen; insofern ist es auch eine glückliche Wahl, wenn Vergil gerade den Fabius Cunctator zuletzt vorführt: dieser verteidigt nur das Vaterland in der Not und stellt nur den festen, sicheren Stand des Gemeinwesens wieder her und zwar durch eine möglichst unblutige Kriegsleitung. Auch bei den andern Namen läfst sich eine derartige Auffassung vom Standpunkt der vergilischen Zeit wohl verstehen; denn unter Augustus sind z. B. Sicilien, Afrika, Spanien Länder voll römischer Civilisation, und dieser Gesittung haben also die Eroberer und Verteidiger jener Provinzen sich dienstbar gemacht.

Also der Teil von den übrigen Helden, Numa bis Fabius, schliefst ähnlich wie die vorangehenden Teile mit einem pathetischen Schlusse. Nur ist der Schlufs dieses Teils zugleich zum Hauptschlufs der ganzen Heldenschau erhoben

1) Immerhin könnte mit der Lesart 'paci' auch die andre, ebenfalls gut überlieferte und von Servius vorausgesetzte Lesung 'pacis — morem' auf Vergil selber zurückgehn; vgl. oben S. 222, 2.

(die nachher folgende Stelle von den beiden Marcellern hat offenbar ihren besondern poetischen Zweck) — Hauptschluſs durch den gröſseren Umfang, durch die allgemeinere Bedeutung des Inhalts, durch die allgemeinere Adresse (wenn ich so sagen darf), welche der Dichter den Worten des Anchises giebt. Denn am Ende des ersten Teiles, der die Silvier und Romulus umfaſst, redete Anchises seinen Sohn Aeneas an und weissagte diesem, daſs durch die Weihe des Romulus die Stadt Rom einst die götterglückliche Schirmerin der Länder sein werde. Der zweite Teil, von den Juliern, war ebenfalls persönlich an Aeneas gerichtet, weissagte dem besonderen Nachkommen desselben eine Herrschaft über die ganze Welt nach Art der gesittungbringenden Heroenherrschaften und schloſs mit der kurzen auffordernden Frage an diesen und sein Geschlecht, ob sie etwa noch zauderten, auf italischem Boden durch hohen Sinn die hohen Kräfte wachsen zu lassen. Unser dritter Teil nun aber redet im Gegensatz zu Andern (man denkt vor allem an die Griechen) den Römer an, also das römische Volk, und richtet in einer groſsen, schwungvollen Periode und in nachdrücklichster Imperativform an dieses die Forderung, seinen nationalen Beruf civilisatorischer Herrschaft über die Völker zu erfüllen.

Im dritten Teile selber haben wir wiederum drei Teile unterschieden: von Numa bis Camillus; die Männer des Bürgerkriegs und der Sühnekriege für Troja; von Cato bis Fabius. An der ersten Gruppe beobachteten wir, wie die Kraft des Gebietens, der politische Sinn bis zu gewaltiger, ja übergewaltiger Gröſse sich entwickle; an der zweiten, wie die kriegerische Kraft in einer traurigen Zeit sogar Römer gegen Römer, Verwandte gegen Verwandte in den Kampf treibe und die Pietät gegen Vaterland und Väter freventlich verletzen lasse, während zu andern Zeiten doch derselbe Kriegersinn gerade die Pflichten der Pietät gegen die Ahnen und die nationale Verwandtschaft heldenhaft zu erfüllen wisse; und die dritte Gruppe, eng an das zweite Paar der zweiten Gruppe sich anschlieſsend, zeigt uns nun in unabsehbarer Fülle die Helden, bei welchen der kriegerische Sinn und die kriegerische Kraft Roms sich in der Abwehr

von Feinden der römischen Herrschaft und in der Ausdehnung römischer Gesittung glänzend bethätigt hat.

Fasse ich zum Schlusse den Gedankeninhalt der eigentlichen Heldenschau übersichtlich zusammen, so ergiebt sich folgender Inhalt in folgender Gliederung:

'Ich will dir deine Nachkommen mit ihren ruhmreichen Kräften zeigen, Aeneas, und will dir sagen, was dir und deinem Hause als Ziel des Wirkens bestimmt ist.

'Deine Nachkommen durch deinen Sohn Silvius werden mit göttlicher Stärke eine friedliche Schirmherrschaft der Gesittung über die Länder des Erdkreises begründen.

'Die Nachkommen deines Julus werden zuletzt im Lande Italien eine goldene Zeit friedlichen Lebens und bis an die letzten Enden der natürlichen Welt die Herrschaft der Gesittung schaffen und vollenden.

'Zwischen den Zeiten deiner Silvier und des gröfsten deiner Julier werden die grofsen Kräfte römischen Wesens sich entwickeln: einmal die Kraft und Lust des Gebietens, der ehredürstende politische Sinn, und dann die Waffenlust und kriegerische Kraft; die Kraft des Gebietens wird von edlem Ebenmafse bis zu fast unbegreiflicher Mafslosigkeit erwachsen, die Waffenlust wird, neben Wirkungen der Mafslosigkeit, welche den Ruhm und den Bestand der Nation zerstören, wiederum in ruhmreichen Werken den nationalen Beruf erfüllen helfen.

'Ja, Römer, dein Beruf ist durch Silvier und Julier, zu Anfang und zu Ende dir vorgezeichnet, nämlich der Beruf, die Völker zu beherrschen durch Gesittung: so erfülle diesen Beruf deiner Nation mit den nationalen Kräften des Gebietens und Leitens und des Kriegens und Siegens und erreiche so das vom Schicksal dir verheifsene Ziel einer friedlichen Weltherrschaft.'

Ich hoffe, dafs ich so aus dem Einzelnen den Sinn des Ganzen, die dichterische Idee, richtig erschlossen habe; in kürzester Form könnte ich diese Idee mit den Worten ausdrücken: 'wie dem Helden und Stifter eines künftigen welt-

beherrschenden Volkes sein verstorbener Vater offenbarte, welches das Berufsziel und welches die Berufskräfte seines Volkes sein sollten.' Und wenn diese Idee richtig aus dem Einzelnen erschlossen ist, so läfst sich, hoffe ich, wiederum die Bedeutung der Einzelheiten und die überlieferte Anordnung der Teile richtiger beurteilen, wenn wir das Einzelne im Lichte der Gesamtidee und die Teile als Darstellungen der Glieder dieser Idee betrachten. Form und Geist sind in der That echt römisch, wenn man eben die Form nicht willkürlich zerstört und den Geist nicht gewaltsam austreibt.

Der Schild des Aeneas.

Aen. VIII 625—731.

In dreierlei Weise ist die Darstellung Vergils vom Schilde des Aeneas bedeutsam geworden in der neueren wissenschaftlichen Litteratur. Einmal hat man immer wieder versucht, den Schild plastisch konstruiert zu denken und so eine Schriftquelle zur Geschichte der bildenden Kunst zu gewinnen. Dann haben sich durch Vergleichung mit dem homerischen Schilde des Achilles allerlei Urteile über epische Kunst im Allgemeinen und Vergils nachahmende Kunst im Besonderen ergeben, und diese Urteile sind namentlich durch Lessing Gemeingut der sogenannten Gebildeten geworden. Endlich sind die Bezüge der vergilischen Schilddarstellung auf die Zeit und die Thaten des Augustus Anlafs gewesen, den Charakter der vergilischen und überhaupt der augusteischen Dichtung unwiderleglich als den einer alexandrinisch-höfischen Poesie zu erkennen. Was uns nun zum wirklich rechtmäfsigen Besitze all der Dinge, jener archäologischen Schriftquelle, jenes litterarischen Geschmacksurteils und dieser geschichtlichen Erkenntnis, einfach verhelfen könnte, das haben wir freilich nicht: eine Prüfung dieses Stückes epischen Gedichtes auf seinen dichterischen und epischen Gehalt.

Ich gebe zunächst das Ergebnis einer solchen Prüfung, das sich vielleicht auch ohne die Mitgabe der gesamten Einzelinterpretation als richtig darstellen wird. Hernach soll auch vom Verhältnisse des vergilischen Schildes zum homerischen und vom Verhältnis der vergilischen Epik zur epischen Kunst überhaupt und zur höfischen Poesie die Rede sein; zuletzt soll die plastische Rekonstruktion des Schildes und dabei in allgemeinerer Weise die epische Plastik besprochen werden.

I.

Der Inhalt der dichterischen Darstellung Vergils.

Venus bringt ihrem Sohne die Rüstung, die Vulcanus für ihn geschmiedet hat; sie findet den Helden ruhend in einem alten, heiligen Haine, sie legt ihm die Waffen vorn an den Fufs einer Eiche. Aeneas beschaut sie Stück für Stück und wendet sie in den Händen nach allen Seiten in freudiger Bewunderung. Zuletzt bewundert er das unbeschreibliche, kunstreiche Gefüge der Bildnerei auf dem Schild.

„Da hatte Vulcan dargestellt die Geschicke Italiens und die Römertriumphe —, da das ganze Geschlecht des Stammes, der von Ascanius ausgehen sollte, und die in ihrer Reihe ausgefochtenen Kämpfe." Das ist die allgemeine Ankündigung und Zusammenfassung der dargestellten Dinge; es sind zwei Hauptglieder, durch 'illic — illic' bezeichnet, jedes wieder in zwei Nebengliedern, die je durch 'que' verbunden sind. Der Sinn dieser Gliederung ist: die Geschicke Italiens erfüllen sich und bestehen wesentlich in den Triumphen der Römer, Italien und Rom verschmelzen zu höherer Einheit; das Blut und natürliche Wesen aller von Ascanius kommenden Nachkommen bethätigt sich vor allem in Kämpfen, die in bestimmter, wohl vom Schicksal geordneter Reihe sich folgen,[1]) es ist ein Geschlecht, das in Kriegen seine Bestimmung erfüllt.

„Er hatte auch dargestellt, wie die Wölfin sich hingelegt hatte . . ." Die Wölfin liegt in grünverwachsener Grotte, in der Wildnis also;[2]) die Grotte gehört wie das Tier dem Mars, es ist göttliche Wildnis; die Kinder spielen an ihrer Brust und trinken ohne Zagen, die Mutter wendet den Kopf nach ihnen zurück, liebkost sie und giebt ihnen leckend Gestalt: zwischen den Stiftern Roms und dem wilden Tiere des Gottes besteht eine wunderbare innige Verbindung, als

1) Zu 'in ordine' vgl. Thiel. 'pughata' ist eine Art Futurum exactum. Man kann einen Krieg nur abbilden so, wie er in der Wirklichkeit sich vollzogen hat. Ein Weissagender sieht ihn aber in der Zukunft vollendet.

2) Die grüne Grotte als Teil idyllischer Wildnis Eclog. I 75.

wären sie eines Blutes und Wesens, Rom entspringt in der Wildnis der Natur und aus göttlicher Natürlichkeit.

„Und nicht weit von hier hatte er die Stadt Rom, den Raub der Sabinerinnen und den Sabinerkrieg hinzugefügt ...“ Das Rom, das von jenen Pfleglingen der wilden Wölfin gegründet wird, steht auch in seinem Wesen seinem Ursprung nahe: ohne Beobachtung der Sitte, also ungesittet, wild geschieht der Raub; 'Romam' und 'raptas' klingen bedeutsam an einander an.[1]) Der Krieg ist ein 'neuer', überraschender, unerhörter, weil ihn die jungen Romulusmänner gegen den altehrwürdigen Tatius und das sittenstrenge Cures führen, um Frauen eben dieses Landes und Volkes zu erhalten. — „Nachher standen die nämlichen Könige in Waffen vor Jupiters Altar und schlossen feierlich einen Bund.“ Der Satz ist vom vorigen nur durch Doppelpunkt zu trennen, er ist das zweite Glied dazu und giebt zum Bild das Gegenbild; auch die hier zuerst eintretende direkte Schilderung mit 'stabant', statt eines neuen 'addiderat' oder 'fecerat' mit einem abhängigen 'stantes', deutet das an. Ebenda, wo eben noch eine That wilder Natürlichkeit 'ohne Brauch und Sitte' und ein 'unerhörter' Krieg gegen das Heilige und Ehrwürdige stattfand, da vereinigt sich mit der wildkriegerischen Art nun eine feierliche Sitte, ein strenges Ritual, das in seinen Formen freilich selber etwas Furchterregendes hat.

„Nicht weit von da war Mettus von den Viergespannen zerrissen worden, und eben schleifte Tullus den zerrissenen Leib des Wortbrüchigen durch den Wald, dafs die Dornbüsche vom Blute troffen.“ Die starken Allitterationen und Assonanzen in der ganzen Stelle drücken den starken Affekt des Dichters aus: der Affekt gilt der grausigen und doch Bewunderung heischenden Strenge gegen den Bruch von Eid und Treue. Vorher waren die feierlich furchtbaren Formen des Vertragsschlusses dargestellt: hier die Strafe des Vertragsbrüchigen; dieses Bild ist daher (ähnlich wie das

1) Man erinnere sich, wie oft Vergil sonst bei einer Handlung hinzufügt, sie sei nach Brauch und Sitte geschehen, und wie er es in der Heldenschau als Beruf Roms ansieht, feste Sitte zu stiften; vgl. oben S. 252 u. a.

vorige Doppelbild an das erste Bild von der Wölfin) mit 'haud procul inde' an das Bild des Vertragsschlusses angereiht, um mit der räumlichen Nähe die ideelle Nachbarschaft zu bezeichnen.

„Auch verlangte Porsenna die Aufnahme des Tarquinius und bedrängte die Stadt hart: aber die Aeneassöhne stürzten sich in den Kampf für die Freiheit, und ihn sah man stolz sich entrüsten und dräuen um der mutigen That eines Cocles und einer Cloelia willen." Die ersten beiden Verse sind Vordersatz steigenden Tons, der zweite durch das übergreifende 'accipere' und den Reim 'iubebat — premebat' eng mit dem ersten verbunden; speciell der zweite durch drei Elisionen hinter einander fast ruhelos, den Drang der Not mit Affekt darstellend. Der Nachsatz hat zwei Glieder, die Wirkung des Befehls und der drängenden Not darstellend. Das erste Glied zeigt die Wirkung auf die Römer: als echte Aeneassöhne schossen sie, rannten sie dahin in den gefahrvollen Kampf zur Verteidigung der Freiheit.[1]) Das zweite Glied des Nachsatzes stellt die Wirkung auf Porsenna dar: man konnte ihn auf dem Bilde wild und ingrimmig dräuen sehen (Allitteration und Assonanz in den Worten der Stelle sind bezeichnend), in seiner Wut ganz deutlich und sprechend dargestellt (hier beachte man die Wiederholung von 'similis'). Zugleich kehrt dieses zweite Glied zur Vorstellung des ersten zurück: die Wut Porsennas gilt der Tollkühnheit, womit Cocles, ein einzelner Mann, die Brücke einreifst (eine riesenhafte Vorstellung!), und womit ein gefesseltes Weib wie Cloelia der Bande spottet. Stimmung und Ton der ganzen Stelle ist Bewunderung eines gewaltigen, furchtbaren Freiheitstrotzes gegenüber einem wutschnaubenden Tyrannen.

„Hoch oben stand Manlius als Hüter der Burg, die Gans verkündete die Nähe der Gallier, die Gallier waren schon auf der Höhe des Berges in kostbarer Rüstung sichtbar." Charakteristisch für die Begebenheit ist hier das Kapitol eingeführt. Auch die Gestalt des Manlius hilft zwar

1) Dafs 'in ferrum ruere' bedeutet 'in die Gefahr des Schwertes, der Schlacht rücksichtslos sich stürzen', zeigt deutlich Georg. II 503 f.

das Ereignis bezeichnen, seine Person aber tritt völlig zurück hinter der Darstellung des bedeutungsvollen Ortes und der Umstände, welche das Ereignis bedeutungsvoll für die sittliche Geschichte des römischen Volkes machen. Hoch oben, nämlich über den Orten der vorher genannten Begebenheiten,[1]) auf einem schützenden und beherrschenden Platze und vor einer heiligen Stätte steht der Mann Wache; es sind die erhabenen Höhen des Kapitols, die er sicher hütet. Der Vers 'Romuleoque recens horrebat regia culmo' dient ebenfalls dazu, die Örtlichkeit und deren Charakter zu zeichnen: es war auch das alte Königshaus zu sehn mit rauhem Schilf und Stroh bedeckt, und zwar eben wieder frisch gedeckt, um die Erinnerung an den rauhen, wilden Ursprung Roms zu bewahren.[2]) Die drei Verse, welche Ort und Bedeutung des Ortes darstellen, sind wieder eine Art Vordersatz, welcher das Folgende ankündigt. Der Nachsatz ist wieder zweigliedrig, wie beim vorigen Bilde: das erste Glied von der Gans, das zweite von den Galliern handelnd. 'Atque hic' bedeutet 'Und hier nun, an dem soeben genannten Orte'; 'atque' bringt die Ausführung dessen, was der Vordersatz erwarten liefs. Dafs die Säulenhallen des Kapitols vergoldet dargestellt sind, erinnert an die gute alte römische Art, die heiligen Gebäude kostbar zu schmücken, während die Menschenwohnung, wie z. B. das Königshaus des Romulus, schlicht ist;[3]) die Säulengänge selber sind, für solche Zeiten besonders, ein Überfluſs, welcher eben nur zu Ehren der Götter statthaft ist. Die Gans ist nicht bloſs eine der Göttin geweihte, sondern selber wunderbarer, göttlicher Art. Dafs sie geflogen kommt (nicht bloſs schnattert) und zwar durch die Säulengänge des Tempels, und dafs sie wie ein Seher oder weissagender Vogel 'singt, dafs die Gallier am Eingang seien' — das sind Züge des Wunderbaren; auch die Silberfarbe im Kontrast zum

1) So zum Teil richtig Kappes; nur sollte man nicht 'in summo arcis' verbinden wollen.

2) Der Vers ist also da, wo er überliefert ist, am richtigen Platze und nicht mit Ribbeck (vgl. Prol. crit. p. 83) umzustellen; gegen Ribbeck vgl. Schaper im Anhang.

3) Hor. c. II 15, 17 ff.; vgl. Sall. Cat. 9.

Golde der Hallen giebt dem Tiere etwas vom Wesen einer göttlichen Welt.[1]) In der Darstellung der Gallier tritt mit dem Begriff des Fremdartigen und Barbarischen verbunden der des Reichen und Üppigen in Tracht und Schmuck hervor; 'lactea colla' mag ebenfalls barbarische Weichlichkeit andeuten. Während sonst bei den augusteischen Dichtern Barbarenvölker gegenüber dem zeitgenössischen Luxus der Römer als arm und schlicht idealisiert werden, erscheint hier bezeichnenderweise das alte Rom als das Rauhe, Einfache, höchstens im Gottesdienst Freigebige gegenüber einem weichlichen, üppigen Barbarentum. Dem menschlich rauhen und göttlich heiligen, herrlichen Charakter dessen, was der Mittelpunkt im alten Rom war, und der Erhaltung Roms durch ein göttliches Wunder, um seiner frommen Einfachheit willen — dem gilt die dichterische Absicht.

„Hier hatte er das Bild aufhüpfender Salier mit dem Hammer herausgetrieben .... Von hier weit ab fügt er die Unterwelt mit dem Frevler Catilina und dem frommen Cato hinzu." Die beiden Gedanken sind als Gegensätze zu verbinden. Schon dafs hier zum erstenmal, um einen örtlichen Punkt auf dem Schilde zu bezeichnen, einmal 'hic' und einmal 'hinc' gebraucht ist (das vorhergehende 'atque hic' beim vorigen Bilde war andrer Art), deutet besondre Zusammengehörigkeit der beiden Gedanken an; auch spricht dafür der Umstand, dafs in beiden Gedanken wieder Vulcanus als Künstler eingeführt wird mit 'extuderat' und 'addit', während in den nächstvorhergehenden Bildern und dann wieder im folgenden Bilde der dargestellte Vorgang unmittelbar geschildert wird; drittens deutet genau genommen auch der Tempuswechsel 'extuderat — addit', der Wechsel zwischen einem relativen und einem absoluten Tempus, auf ein engeres Verhältnis zwischen den beiden Handlungen; ferner beginnt hier beim zweiten Gliede zum erstenmal die Schilderung eines neuen Bildes inmitten eines Verses, ja sogar mit dem fünften Fufse nach einer Diaeresis; und endlich, während die Einzel-

1) Vgl. die silberfarbenen Delphine in der goldenen Flut V. 672 f., die silbernen und goldenen unsterblichen Hunde des Hephästos u. ä.

bilder bisher eine chronologisch geordnete Reihe bildeten von der Säugung des Romulus durch die Wölfin bis zur Erhaltung des Kapitols durch das göttliche Wunder der Gans, und während auch das nachfolgende Bild wieder ein geschichtliches Ereignis an seinem chronologisch richtigen Platze bringt, sind die beiden dazwischen stehenden Bilder sozusagen zeitlos, und diese Bilder stellen nicht Ereignisse, sondern dauernde Zustände dar. Der Gegensatz, in welchem diese zusammengehörenden Bilder stehen, ist wohl kein andrer als der Gegensatz zwischen der religiös-sittlichen Lebensordnung, wie sie in der Stadt Rom unter den lebenden Römern gilt, und der religiös sittlichen Ordnung, welche in der Unterwelt für die gestorbenen Römer besteht. Jenes öffentliche religiöse Leben der Stadt ist ein Leben in altväterisch einfachen, fast wunderlichen Gebräuchen, in welchen uralte Heiligtümer als Pfänder der Erhaltung und Mehrung des römischen Volkes verehrt werden; der Tod erscheint als Vergeltung für denjenigen, der die Pietät gegen die Götter und das Göttliche des römischen Staates verletzt hat wie Catilina, und für den, der diese Pietät bewahrt hat wie Cato. Der räumliche Abstand, den 'hinc procul' bezeichnet, hilft die logische Entfernung, den Gegensatz zwischen Leben und Tod zum Ausdruck bringen. Catilina als Vertreter der götterverachtenden Frevler schwebt auf einer spitz aufragenden Meerklippe, ähnlich wie sein Ahnherr Sergestus bei der Wettfahrt der Schiffe im fünften Buch.[1]) Cato als Vertreter der Frommen ist für diese Frommen hier in der Unterwelt eine Art königlicher Schiedsrichter und Gesetzgeber, welcher ihnen Rechte und Pflichten zuteilt, nicht das vergangene, sondern das neue Leben betreffend; er ist für dieses neue Leben ihr Prätor, bestimmt ihnen etwa auch bei ihren wetteifernden Thätigkeiten, die sie im Elysium fortsetzen, Ziel und Gesetz und Preis des Wettkampfs;[2])

1) Vgl. Fleckeisens Jahrb. 1882 S. 404 ff.

2) 'his' ist besser beglaubigte Lesart als 'hic'; das Pronomen ist ähnlich asyndetisch mit Bezug auf etwas unmittelbar vorher Genanntes gebraucht V. 631. Den Sinn von 'iura dare' erkennt man deutlich Georg. IV 563. Aen. I 293. 507. 731 III 137. Hor. c. III 3, 44. Ovid. Fast. I 207 u. a.

er ist nicht etwa Totenrichter im üblichen Sinne dieses Wortes, da ja hier, in der Abgeschiedenheit des Elysiums, von einem totenrichterlichen Urteil über das Leben auf der Oberwelt nicht mehr die Rede sein kann. Bei dem Namen Cato schwebte Vergils Hörern — namentlich gegenüber einem Catilina — jedenfalls die Gestalt des jüngern Cato vor. Der ältere Cato war, wie die Heldenschau im sechsten Buche zeigt, mehr der starke Kriegsmann; der jüngere war, wohl namentlich auch infolge seines Todes, der Weise und der fromme Vaterlandsfreund; auch hatte dieser jüngere Cato einst gerade über den Frevler Catilina zu Gericht gesessen und damals gegenüber Cäsars Rede auch den Glauben an die Trennung der Guten von den Bösen und an Strafe und Lohn in der Unterwelt vertreten.[1]) Immerhin wird man den dichterischen Cato als einen idealen Cato auffassen, in welchem sich verwandte Züge berühmter Catonen schon vereinigt haben, während allerlei Mängel des einzelnen Cato im Läuterungsprozefs der Idealisierung verschwunden sind.[2])

„Zwischen diesen Darstellungen zog sich ein Abbild des Meeres hin mit Wellen und Delphinen, mitten darauf die Schlacht bei Actium." Zwischen welchen Darstellungen? Da 'haec' durch die Nachstellung von 'inter' starken Ton bekommt, ist man geneigt, dabei die letztgenannten Bilder, also das Bild des religiösen Lebens in Rom und das des religiösen Zustandes in der Unterwelt sich vorzustellen. Bestärkt wird man in dieser Vorstellung dadurch, dafs gerade diese beiden voranstehenden Bilder besonders anschaulich, nämlich episch anschaulich durch das gleiche Pronominalwort 'hic — hinc' uns vor Augen gestellt waren und der weite Abstand zwischen ihnen ausdrücklich bezeichnet, also die Vorstellung eines zwischen den beiden Bildern liegenden unausgefüllten Raumes hervorgerufen war. Dafs zwischen Rom und dem Lande der Toten gerade ein Meer sich ausbreite, entspricht alten und allgemein verbreiteten Vorstel-

1) Sall. Cat. 52, 13.

2) Vgl. oben S. 247 m. Anm. 248 f. Mit der Idealisierung statt Historisierung erledigen sich die Schwierigkeiten unsrer Stelle.

lungen;[1]) wenn auf diesem Meere die Schlacht bei Actium geschlagen wird, so ist das eine poetisch durchaus gerechtfertigte Idealisierung der Wirklichkeit. Welche poetische Idee den Dichter beherrsche, wenn er das Meer von Actium hier zwischen jene beiden religiösen Bilder hineinstellt, läfst sich vielleicht später erkennen.

Die epische Darstellung der Schlacht bei Actium hat vier Teile: die Erscheinung des Meeres mit dem allgemeinen kriegerischen Flottengewühl in seiner Mitte; die beiden besonderen Parteien mit ihren Führern; der Zusammenstofs und der Kampf von Menschen und Göttern; die Entscheidung durch Apollo, Flucht der Kleopatra zum Nil. Die Haupteindrücke dieser vier Teile sind folgende. Erstlich das furchtbar gewaltige Meer in seiner göttlichen, lichten, freudig stolzen Erscheinung, stolz aufleuchtend unter dem furchtbaren Gewühl eherner Kriegsmacht. Sodann Augustus als erhabener, von göttlichem Lichte freudig umleuchteter, durch seine göttliche Abkunft berufener Führer des göttererfüllten, nationalen römischen Staates, begleitet von seinem Flottenführer, der von den Göttern auf dem Meere besonders begünstigt wird; ihnen gegenüber Antonius als Führer eines zahllosen, aber bunt gemischten, durch keine nationalen Bande geeinten Gewimmels von fremdländischen Völkern, Antonius begleitet wider alles göttliche Recht von einem fremdländischen Eheweibe. Drittens: furchtbare Gewalt der Anfahrt und des Zusammenpralls auf beiden Seiten; mitten im wütenden Kampf der Männer und im Blutvergiefsen die fremdartige dämonische Gestalt Kleopatras, schon die verhängnisvollen Schlangen hinter sich; mit ihr ungeheuerliche Zaubergötter verwegen wider die lichten Götter kämpfend; zwischen beiden Parteien die furchtbaren Götter wilden, blutigen, auch brudermörderischen Krieges; also das Ganze ein entsetzlich wilder Kampf, in welchem wüstes Barbarentum und wildes Dämonentum die lichten Götter der gesitteten

1) Auch die vergilische Darstellung der Unterwelt im sechsten Buch widerspricht nicht notwendig einer solchen Idee, da die Unterwelt mehr als einen Eingang und Zugang hat. Überdies darf sich der Dichter von idealen Dingen verschiedene Bilder machen.

italischen Nation überwältigen wollen. Endlich der Entscheid nicht durch Menschen, sondern nur durch den Gott, wunderbare augenblickliche Wirkung auf all die verschiedenen Völker, ja sogar auf Kleopatra; Kleopatra nicht von Feigheit, wohl aber von einer unheimlich zauberhaften Vorauswirkung ihres künftigen Todes bleich geworden, noch tragisch gewaltig, wie sie von den Winden ihrem Schicksal entgegengetragen wird, um so ergreifender, als die väterlich trauernde Gestalt des Nils sie in seinen Armen aufnehmen will, als vermöchte er die Geschlagene zu schützen.[1])

Man achte darauf, wie sehr hier das menschliche Verdienst zurücktritt hinter dem göttlichen Wollen und Walten. Schon das Meer, dessen wilde Naturgewalt durch das Beiwort 'tumidum' angedeutet ist, erscheint wunderbar gemildert und verklärt: das goldige Leuchten und Blitzen der Flut und die rings in weitem Kreise spielenden, silbern leuchtenden Delphine erinnern an die schon besprochene eigentümliche Charakteristik der Tempelhallen auf dem Kapitol, durch deren goldenen Glanz der silberweifse heilige Vogel weissagend fliegt.[2]) Augustus sodann hat die grofsen Götter des Staates zum Geleit. Von seinen freudigen Schläfen sprühen zwei Flammen: diese erinnern an jene wunderbare, göttliche Flamme, welche dem Knaben Julus an beiden Schläfen brannte zum Zeichen dafür, dafs das Haus des Aeneas einen hohen Schicksalsberuf habe und mit Troja in der Hut der väterlichen Götter stehe.[3]) Auf dem Scheitel des Augustus tritt hell aus der dunkleren Luft hervor das Gestirn seiner Väter: jene Flamme des Julus war damals in ihrer Bedeutung bestätigt worden durch ein 'hochheiliges' Gestirn, welches oben durch den Himmel gefahren war, und so sind auch hier die Flammenzungen an den Schläfen verbunden mit einem über dem Haupte schwebenden Gestirn, um die Sendung des Augustus,

1) Ähnlich die Auffassung Kleopatras bei Hor. c. I 37, worüber Horazstudien S. 346 f. Die Todesblässe auch bei Dido ein Vorzeichen des Todes, nicht ein Zeichen der Furcht: IV 499 f. 644.

2) Ähnlich und doch in der Idee völlig anders ist das Motiv von den Delphinen im hesiodischen Heraklesschilde verwendet, V. 209 ff.

3) Aen. II 684.

die er in dieser Schlacht erfüllt, als eine zugleich göttliche und von den Vätern ererbte zu beglaubigen.[1]) Auch bei Agrippa ist wieder die Gunst der Götter genannt. An der einzigen Stelle beim eigentlichen Kampfe, an welcher die römische Partei als solche angedeutet ist, da ist diese Partei nur durch ihre Götter vertreten, Neptunus, Venus und Minerva. Die Entscheidung bringt einzig und allein wieder ein Gott, Apollo. So tritt ja auch auf der Gegenseite das Übermenschliche teils in den wüsten ägyptischen Göttergestalten, teils in der eigentümlich dämonisch und wiederum heroisch gehaltenen Gestalt Kleopatras stark hervor: um einen Kampf zwischen zwei Götterwelten und sittlichen Welten handelt es sich, und die alten aeneadisch-italischen Götter Roms siegen.

Darum ist nun auch in der zuletzt folgenden Darstellung der dreifache Triumph Octavians nur in einem Participialsatz kurz erwähnt; dagegen ist Hauptsache die Idee, wie den italischen Göttern der Dank dargebracht werde. Zunächst das allgemeine Fest der Weihung der dreihundert Heiligtümer, mit Dankprozessionen und Gesängen und feierlichen Brandopfern. Dann insbesondre die Weihe des Apollotempels: da bringen die besiegten Völker ihre Gaben als Zeichen der Unterwerfung und Huldigung nicht etwa dem Cäsar, sondern dem Gotte Apollo: Cäsar nimmt die Geschenke an der Schwelle des Tempels für den Gott in Empfang und hängt sie weihend auf an den stolzen, gleichsam triumphierenden Pfeilern; zu diesen Pfeilern der Tempelpforte kommen die besiegten Völker der Erde der Reihe nach gezogen: das Übergreifen des einen Wortes 'postibus' in den neuen Vers deutet ein solches Verhältnis zu dem Einherziehn der Völker an. Es sind nicht bloſs Völker, die in der Schlacht bei Actium besiegt sind, sondern Völker der ganzen Erde und zwar von dreierlei Eigenschaft: Völker der verschiedensten Gesittung, Völker der verschiedensten Himmelsgegenden, Völker der unbändigsten Art: sie kommen jetzt alle zum Apollotempel und bekennen ihre Unterthänigkeit. Apollo erscheint

1) Über diese Zeichen vgl. die Untersuchung über den Schuſs des Acestes, oben S. 123 ff. 127 f.

so als der Gott der Weltherrschaft und des Weltfriedens, wie gerade Apollo als solcher schon in der vierten Ekloge genannt wird und in der Aeneide dem Julus den künftigen Weltfrieden unter Augustus verheifst; und als Gott einer milden Gesittung ist Apollo hier den Völkern der Welt gegenüber auch der Gott einer neuen Weltgesittung.[1])

Ruf und Verheifsungen oder Ruf und Berufung seiner Enkel, sagen die Schlufsverse, habe Aeneas mit diesem Schilde Vulcans, der Gabe seiner Mutter, an seine Schulter gehoben. Also der Ruf ist ein schicksalsvoller, durch die Götter verheifsener; an die Enkel des Aeneas ist die Verheifsung und der Ruf geknüpft. Man wird, nach der umfangreichen, schwungvollen Partie von der Schlacht bei Actium und vom Weihefest Cäsars, bei dem Ausdruck 'Enkel' zunächst an die nächste Bedeutung des Wortes, also an die leiblichen Nachkommen des Aeneas denken. Freilich, nicht alle Helden, die auf dem Schilde dargestellt sind, sind leibliche Aeneaden, aber weil die leiblichen Aeneaden Rom und das römische Volk stiften, ist diesem Volk sein Ruf beschieden, insofern die Aeneaden die eigentlichen Träger der göttlichen Sendung sind. Dabei ist mit Ruf nicht sowohl Waffenruhm, Ruhmesglanz des kriegerischen Erfolges, als vielmehr der sittliche Ruf der Römer gemeint; 'gloria' würde das Erste sein, 'fama' ist nach dem Sprachgebrauche das Zweite besonders gern.

Alle Bilder des Schildes sind Idealisierungen römischen Wesens und römischer Gesittung. Die göttliche Natürlichkeit und sozusagen Wildheit des Ursprungs; im Kontrast zu der noch form- und sittenlosen Wildherzigkeit und Rauheit des Jungfrauenraubes die immer noch kriegerisch rauhe, aber formvoll feierliche Strenge des ersten Staatsvertrages oder Völkerbundes; die fast als Wildheit erscheinende Strenge in der Bestrafung eines Wort- und Treubrüchigen; der fast riesenhaft erscheinende Freiheitstrotz gegenüber einem Tyrannentum; die rauhe Einfachheit des Menschlichen und der

1) Eclog. IV 10. Aen. IX 638 ff. Vgl. Hor. c. III 4 (darüber Horazstudien S. 227 ff.) und das carmen saeculare. — In diesem Sinn der Huldigung passen auch die Nomaden hierher, welche man im Heere des Antonius nicht hat unterbringen können; vgl. Servius.

fromme Glanz des Göttlichen im Mittelpunkte des römischen Staates gegenüber dem bunten, üppigen Prunk des Barbarentums; die altertümliche Frömmigkeit römischen öffentlichen Lebens und die fromme Gerechtigkeit im römischen Tode; die freudig lichte, wehr- und sieghafte Macht des nationalen Göttertums gegenüber der finstern Gewalt barbarischen Götterwesens und die weltvereinende Kraft der nationalen religiösen Gesittung — das alles sind Idealisierungen römischen Wesens, römischer Sitte. Überall zeigt dieses sittliche Wesen die Merkmale einer wunderbaren, göttlichen, oft furchtbar kraftvollen Natur.

Zu gruppieren möchte wohl so sein, dafs die Wölfin für sich steht, sodann paarweise Jungfrauenraub und Völkerbund, Strafe des Verräters und Abwehr des Tyrannen, dann wieder für sich allein die Rettung des Kapitols; paarweise folgen wieder religiöses Stadtleben und sozusagen religiöses Leben im Tode, Sieg bei Actium und Huldigung der Welt. Dies die Einzelgruppierung. Im Grofsen darf man in der epischen Aufeinanderfolge drei Bilderreihen unterscheiden, die erste von der Wölfin bis zur Rettung des Kapitols reichend, die zweite alten Gottesdienst in der Stadt und die Unterwelt darstellend, die dritte Actium und die Götterdankfeste enthaltend. Die erste Reihe stellt uns dar, wie im alten latinischen Rom Wesen und Sitte erwuchs von der ersten bis zur sogenannten zweiten Gründung, nach dem gallischen Brand. Die zweite zeigt uns, im Anschlufs an die Rettung Roms durch die Götter, wie die Römer in altnationaler Sitte, welche zeitlos unvergänglich dargestellt ist, allezeit erhaltende Götter ehren und wie sie, nach nationalem Glauben, im Tode göttliche Strafe und göttlichen Lohn empfangen; der nationale Glaube ist dabei nicht notwendig ein historisch, wohl aber ein poetisch nationaler. Und an der dritten Bilderreihe sehen wir, wie in der letzten Zeit wiederum das neue, italische Rom durch seine Götter und seine religiöse Sitte das Barbarentum überwindet und demselben das Joch friedlicher Gesittung, im Geiste Apollos, auferlegt. Warum also der Dichter Actium und das Dankfest gerade zwischen die Bilder der alten Gottesdienste einerseits und der Unterwelt anderseits hineinstelle,

wie oben gesagt worden, das erklärt sich hier vielleicht: Actium und Dankfest mit Völkerhuldigung stellen im Gegensatz zu den Bildern der ersten Reihe, welche der älteren Zeit gewidmet sind, die religiös und sittlich grofsartigsten Ereignisse der Gegenwart dar; diese Gegenwart ist aber bedingt durch den dauernden altnationalen Glauben an erhaltende und an strafende und belohnende Götter. Dieses Bedingtsein kann für die Anschauung einfach und gut durch ein räumliches Eingeschlossensein des Einen im Andern bezeichnet sein.

Was ist also der dichterische Gehalt der vergilischen Schilddarstellung? Eine poetische Idealisierung desjenigen römisch-italischen sittlich-religiösen Volkstums, welches bestimmt ist, die Gesittung der ganzen Völkerwelt zu werden. Und episch idealisiert ist der geschichtliche Stoff in der Idee: 'der für sein zukünftiges Volk kämpfende Ahnherr erhält aus Götterhänden zum Entscheidungskampfe einen Schild, auf welchem in Schildereien die sittliche Entwicklung seines Volkes geweissagt ist, und unwissend, aber ahnend erfreut er sich an den Schildereien und hebt den Schild, erhobenen Sinnes, an seine Schultern, um mit denselben sittlichen Kräften zu wirken, die er seinem Volke vererben soll.'

Man erinnere sich hier der Heldenschau in der Unterwelt. Dort waren Berufsziel und Berufskräfte des römischen Volkes dargestellt; das Ziel war eine Herrschaft der Gesittung über die Welt, die Kräfte waren die Kraft des Gebietens und Leitens und die des Kriegens und Siegens. Hier, beim Schilde des Aeneas, ist nun Gegenstand des Dichters eben jene Gesittung römisch-italischer Nation, welche über die Welt und in der Welt herrschen soll.

II.

Die Kunst Vergils in der Schilddarstellung.

Unsere Würdigung des vergilischen Schildes ist noch immer abhängig vom Urteile Lessings und von dem Vergleiche, welchen Lessing zwischen dem homerischen Schild des Achilles und Vergils Aeneasschild angestellt hat. Aesthetiker und Litterarhistoriker sprechen mehr oder weniger wört-

lich, bewufst oder unbewufst die Sätze Lessings nach; harmlose philologische Erklärer Vergils üben bei der Schildpartie schneidige Lessingsche Kritik; Lessingisch schreiben Primaner den üblichen Aufsatz über die beiden Schilde, getreulich der Lehre im deutschen Unterrichte folgend, welcher in diesen Dingen ganz auf Lessing oder doch auf Laas gegründet ist; sogar zu lateinischen Stilübungen hat man die Gedanken Lessings über unsern Schild mehrfach verarbeitet. Kein Wunder, wenn wir alle über unsern Vergil hier im Lessingischen Stile sogar denken. Aus dem aber, was wir soeben als Inhalt der vergilischen Darstellung gefunden haben, gewinnen wir vielleicht eine andre, unabhängige Würdigung. Auf alle Fälle ist es nützlich, die einzelnen Gedanken Lessings einen um den andern zu prüfen.[1])

Homer, sagt uns Lessing, malt den Schild des Achilles nicht als einen fertig vollendeten, sondern als einen werdenden, er macht aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung; die Bilder schwellen vor unsern Augen, eins nach dem andern, unter den feineren Schlägen des Meisters aus dem Erze hervor. Wir sehen nicht den Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er den Schild verfertigt; eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Vergil empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf den Schild des Aeneas bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, dafs sie die Ausführung vor unsern Augen, das Nacheinander der Entstehung nicht wohl verstatteten.

Diesen Gedanken Lessings stelle ich zunächst folgende Behauptungen entgegen. Erstens: es ist nicht wahr, dafs Homer wirklich das Entstehen der Bilder als lebendige Hand-

1) Die Hauptstelle ist Laokoon XVIII, Ausg. von Blümner S. 271 ff.; ich kürze im Folgenden die Citate aus Lessing etwas ab und schreibe sie nach moderner Schreibweise. — Eine Verteidigung Vergils gegen Lessing hat neuerdings unternommen Bouvier, Beitrag zur vergleichenden Erklärung der Schildepisoden in Homers Ilias und Vergils Aeneis (Programm Oberhollabrunn 1881); mit einer Reihe von Einzelurteilen hat Bouvier sicherlich Recht, schwerlich mit der Gesamtauffassung.

lung vorführe. Zweitens: es ist nicht wahr, dafs wir den göttlichen Meister nicht aus dem Gesichte verlieren, wie er so ein Bild ums andre unter seiner Hand hervorgehn läfst. Drittens: Homer war dem Vergil weder anderswo noch hier Muster in dem Sinne Lessings und jedenfalls in unserem besonderen Falle kein Muster, dessen Feinheit Vergil blofs nicht verstanden hätte. Und viertens: die vergilische Darstellung ist in demjenigen Punkte, in welchem Lessing den wesentlichen Unterschied findet, von der homerischen nicht wesentlich verschieden.

Wie stellt denn Homer im achtzehnten Gesang der Iliade dar? Zum Beispiel: „Darin verfertigte er die Erde, darin den Himmel, darin das Meer und die Sonne die unermüdliche... und die Bärin, die sie auch den Wagen zubenennen, die da an Ort und Stelle sich umdreht und dem Orion auflauert, sie allein aber hat nicht Teil am Bade im Okeanos.“ Wer sieht hier das Bild entstehen? Er sieht alle die Dinge, die auf das Bild kommen, aber er bekommt nicht die Vorstellung, dafs erst die Erde, dann der Himmel, dann das Meer entstehe; sonst würde er auch in Verlegenheit geraten, wie er sich erst im Gegensatz zur Erde den Himmel und dann, nachdem dazwischen das Meer entstanden ist, wieder Dinge entstehen denken soll, die eben am Himmel sind und wohl selber auf dem Schilde den 'sternenreichen' Himmel darstellen. Auch sieht man wieder das Einzelne, z. B. die Erde, nicht wirklich vor Augen entstehn; 'die Erde verfertigte er' — da mache ich mir ein undeutliches Umrifsbild der Erde, wie sie etwa aussieht, wenn sie fertig ist, aber der Dichter zeigt mir nicht, wie der Umrifs gezogen wird, und regt mich auch mit seinem aoristischen Verbum gar nicht an, mir das vorzustellen. Und nun fügt der Dichter bei der Bärin noch eine verhältnismäfsig sehr ausführliche Charakteristik hinzu, von welcher die einen Züge überhaupt mit dem Bilde nichts zu thun haben können,[1]) die andern uns das Bild der Bärin nicht im Entstehen, sondern nur als fertiges würden sehen

1) V. 487: *ἣν καὶ ἅμαξαν ἐπίκλησιν καλέουσιν.* 489: *οἵη δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο.*

lassen, wenn sie überhaupt dem Bilde von Hephästos' Hand und nicht dem Bären am wirklichen Himmel gälten.[1])

Oder Homer sagt: „Darin schuf er ferner zwei Städte der vergänglichen Menschen. In der einen waren denn Hochzeiten und Festschmäuse, und die Bräute führten sie aus den Kammern im Schein strahlender Fackeln durch die Stadt hinan, und laut hatte der Hochzeitsgesang sich erhoben; und edle Jünglinge als Reigentänzer drehten sich im Kreise, und mitten unter denen schallten immerzu die Flöten und Harfen; dort aber die Weiber traten hin und sahen bewundernd zu, an ihrer Hofthür eine jede ...." — Bei den Übergangsworten werde ich durch das Wort 'er schuf' in der That erinnert, dafs die Verfertigung der Bilder erzählt, nicht von vorher fertig gewordenen Bildern geredet wird. Aber ich habe durchaus nicht die bestimmte Vorstellung, dafs dieses Doppelbild gerade nach dem vorigen entstehe und ein Werden im Zusammenhang stetigen Fortschreitens stattfinde; und wenn ich auch diese Vorstellung in dunkler Form habe, so trägt sie doch zu meiner Teilnahme soviel wie nichts bei: meine Teilnahme ist ganz auf die dargestellten Dinge, den Inhalt der Bilder gerichtet. Also zwei Städte vergänglicher Menschen sehe ich, im Gegensatz zu den Dingen des göttlichen Welltalls auf dem vorigen Bilde — aber entstehen sehen? Kann ich das, weil der Dichter sagt 'er schuf sie'? Gewifs stelle ich mir vor, dafs er sie schuf; aber wie er sie schuf, wie sie unter seinen Schlägen hervorquollen, das mir vorzustellen, ist meine Phantasie und meine Kenntnis der Schmiedetechnik zu schwach; der Dichter erwähnt nicht einmal die Schläge oder das Metall oder ein Werkzeug — einfach: 'er schuf'! Sowie ich also die zwei Städte vergänglicher Menschen nennen höre, habe ich ein sehr unbestimmtes Bild menschlicher Städte, menschlicher Verkehrsorte in meiner Phantasie, aber von Städten, nicht wie sie aus dem Erz heraus entstehen, sondern wie sie ungefähr in einem Abbild fertig aussehn mögen. Und wäre ich je durch Zufall zu der Ein-

1) V. 488: *ἦ τ' αὐτοῦ στρέφεται καί τ' Ὠρίωνα δοκεύει.* Man beachte auch das durchgehende Präsens.

bildung gekommen, dafs ich das Bild entstehen sehe, sofort wäre ich jetzt verwirrt, weil der Dichter schon in der zweiten Zeile anfängt mir kunstgerecht die Städtebilder vorzuführen, nicht wie sie entstanden, sondern wie sie waren, als sie fertig waren, also mir zu erzählen, was auf dem Bilde, in der abgebildeten Stadt vorging, nicht was in der Werkstatt des Hephästos geschah. Ja, der Dichter und ich mit ihm, wir geraten so ganz in das Dargestellte statt in das Darstellen hinein, dafs wir den lauten Hochzeitsgesang und Hochzeitsjubel und die Flöten und Harfen schallen hören, statt zu sehen, wie Singende und Jubelnde, wie Flötenbläser und Harfenspieler aus dem Erze herausgearbeitet werden. Und wenn der Dichter dann fortfährt: 'die Mannen aber waren auf dem Markte Mann bei Mann; hier hatte ein Redestreit ums Recht sich erhoben' — waren sie nicht eben schon versammelt, hatte sich nicht der Streit schon erhoben, während der Hochzeitszug durch die Strafsen ging? und stand das also nicht auf dem Bilde, das dem Dichter vorschwebt, schon neben dem Hochzeitszuge? Warum sagt der Dichter nicht wenigstens hier wieder: 'in der Stadt verfertigte er ferner einen Rechtsstreit'? Offenbar, weil er nicht das Werden des Bildes vor Augen sieht, sondern eher das fertige Bild. Und zwar sieht er in seiner epischen Anschauung mehr das Begebenheitsbild, mehr die Scene städtischen Menschenlebens, wie sie ihm in seiner idealisierenden Erzählerphantasie vorschwebt, als das Metallbild des Hephästos auf dem Schilde. Denn warum die zwei Männer auf dem Markte der Stadt rechten, was sie behaupten und was sie leugnen, wozu sie sich erbieten, wie die Ältesten erst dasitzen mit den Stäben der Herolde in den Händen, dann an den Stäben sich erheben, wie sie dann einer um den andern den Spruch thun, das alles sieht und hört nach einander der Dichter in der Idealscene, die sich in seiner Einbildung abspielt, aber das sieht er nicht auf dem Bild des Schildes, noch weniger hört er es, weil es eben plastisch nicht darstellbar ist. Noch weniger aber als der göttliche Homer kann ich Armer das alles aus dem Erz herausquellen sehen, weil ich vollauf in Anspruch genommen bin durch die zwingende Anschaulichkeit der dar-

gestellten Vorgänge als solcher und den lebensvollen Inhalt der Lebensbilder und darüber leider (oder vielleicht glücklicherweise!) ganz vergesse, dafs diese Bilder unter den feinen Schlägen des Meisters damals eben aus dem Erze heraustraten. Was hilft es mir, dafs der Dichter nachher, mitten in dem Abschnitt von der Belagerung, einmal an das Metall und an Metallfiguren auf dem Schilde erinnert?[1]) oder dafs er lange nachher wieder ein neues Bild vorführt mit einem 'Darein setzte er ferner ein Neubruchland'? Ich vergesse das doch immer wieder, und daran ist der Dichter selber schuld, weil er so lebendig immer wieder die Vorgänge als solche erzählt und die Scenen beschreibt, wie sie in idealisierter Wirklichkeit nach ihren eigenen Kausalitäts- und Successionsgesetzen sich abspielen, und weil er immer wieder Züge bringt, welche ich, auch wenn ich wollte, nicht mit einem plastischen Bilde vereinigen könnte.

Also das Werden, das Hervorquellen der Bilder aus dem Erze sehen wir bei Homer nicht. Mit dieser meiner ersten ist auch meine zweite Behauptung gegen Lessing schon verteidigt. Zwar läfst mir der Dichter allemal bei seinem 'er schuf, er verfertigte, er brachte an' einen Augenblick auch die Person des schaffenden, verfertigenden Meisters dunkel vorschweben; wenn er aber sofort mit der nächsten Zeile das Bild als fertiges beschreibt, dann auch sogar das fertige Bild zurücktreten läfst vor den Vorgängen und Scenen als solchen, so verliere ich ganz gewifs auch Person und Gestalt des arbeitenden Künstlers immer wieder aus dem Gesichte. Um so leichter, als überhaupt erst gegen Ende der Bilderreihe der Bildende selber, als Subjekt jener schaffenden Thätigkeit, ausdrücklich genannt wird;[2]) sonst steht immer nur das einfache Thätigkeitswort, ohne thätiges Subjekt.

Um nun auf Vergil und meine dritte Behauptung überzugehn, so ist, was ich gegen Lessing behaupte, zugleich gegen die jetzt noch allgemein geltende Annahme gerichtet:

1) Vgl. Eugen Petersen, Kritische Bemerkungen zur ältesten Geschichte der griechischen Kunst (Programm Plön 1871) S. 12.

2) V. 587. 590. Ist es eine Kunstform, welche das Finale bezeichnet, dafs περικλυτὸς ἀμφιγυήεις hier dicht hinter einander zweimal steht?

Vergil sei ein Nachahmer Homers in dem Sinne, als dichte er nach einer litterarischen Vorlage. Ich erörtere die allgemeine Voraussetzung lieber in allgemeinerem Zusammenhang, als hier im Zusammenhang mit dem Schilde des Aeneas. Hier nur soviel. Nicht weil Vergil im Homer einen Schild des Achilles mit Bildnerarbeit des Hephästos fand, wollte er seinem Helden Aeneas einen Schild mit Bildnerarbeit Vulcans geben; sondern weil es ein Motiv der Heldensage überhaupt ist und einem epischen Bedürfnis des antiken Menschen, Dichters und Hörers, Genüge thut, dafs ein göttlicher Held zum entscheidenden Kampfe Götterwaffen und insbesondere einen göttlich schützenden Schild trage, deshalb giebt Vergil dem Aeneas einen Schild von Vulcans Händen (die deutsche Heldensage würde ein wunderbares Schwert nennen); und weil das Göttliche sich in der epischen Welt gern durch Schönheit und Schmuck offenbart, deswegen allein schon könnte Vulcan den Schild mit irgend welcher Bildnerei schmücken. Wie weit nun in Erfüllung dieser Gebote und Bräuche der epischen Schönheitswelt Vergil bewufst oder unbewufst gerade von Homers Darstellung im achtzehnten Gesang der Iliade beherrscht sei, das ist eine neue Frage: vorläufig ist nur das Vorurteil abzuweisen, dafs, wenn Vergil von Homer abweiche, ein Mangel an Verständnis für die Feinheit des Musters vorliege, sofern ja Vergil den Homer in seinen Feinheiten habe nachahmen wollen. Dafs diejenige Feinheit, welche Vergil gerade hier mifsverstanden haben soll, bei Homer selber nicht vorhanden ist, ist vorhin schon behauptet und vielleicht bewiesen worden.[1])

Vergil, meint Lessing, empfand entweder die Feinheit seines Musters nicht oder die Dinge, die er auf den Schild des Aeneas bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, dafs sie die Ausführung vor unsern Augen, das Nacheinander des Entstehens nicht wohl verstatteten. Nun, äufserlich betrachtet wäre für Vergil nichts leichter gewesen, als hierin Homer nachzuahmen. Wir brauchen blofs überall, wo Vergil

1) Auch Bouvier, Beitrag zur vergleichenden Erklärung der Schildepisoden S. 17 ff. verteidigt Vergil gegen den Vorwurf, dafs derselbe Homers Feinheit nicht verstanden habe.

von Vulcan sagt 'er hatte gemacht' oder 'er hatte herausgehämmert' oder 'er hatte hinzugefügt', die Zeitform zu ändern und zu sagen 'er machte, er trieb mit dem Hammer heraus, er fügte hinzu' und dann die ganze Schilderung etwas weiter vorn in der Erzählung einzuschalten, nämlich statt da, wo Aeneas den Schild aus den Händen seiner Mutter empfängt, vielmehr dort, wo die Cyklopen den Schild im Rohen geschmiedet haben. So gut als Homer die Bilder eins ums andre vor unsern Augen entstehen läfst und so aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung macht, ebenso gut — freilich nicht besser — würde mit diesen leichten Änderungen auch der vergilische Schild sich das Lessingsche Lob verdienen. Nämlich, wie schon gesagt, Homer selber verdient dieses Lob nicht. Verstände ich z. B. Homers Aoriste oder Imperfecta 'er schuf, er bereitete, er setzte hinein' im Sinne lateinischer oder deutscher Plusquamperfecta, wie mir es die griechische Grammatik erlaubt, und läse ich dann die homerische Schilderung statt da, wo Hephästos die Waffen verfertigt, vielmehr erst da, wo Thetis sie in Achills Zelt niederlegt, so hätte ich in der eigentlichen Darstellung der Bildnerei gar nichts verändert; die Bilder würden in derselben Reihenfolge bleiben; es würde immer von Zeit zu Zeit durch ein Thätigkeitswort wieder die Vorstellung hervorgerufen, dafs jemand einst diese Bilder verfertigte, dann aber würde immer wieder unmittelbar der Inhalt der fertig vorschwebenden Bilder geschildert, so dafs ich darüber Verfertigung und Verfertiger immer wieder vergäfse — ganz so, wie es jetzt wirklich geschieht. Wäre nun Homers Darstellung in jenem angenommenen Falle die langweilige Malerei eines Körpers, so ist sie auch in diesem wirklichen Falle nicht das lebendige Gemälde einer Handlung. Ist Homers Darstellung trotzdem in Wirklichkeit schön und wirksam, so würde sie es auch sein, falls sie dort an der späteren Stelle stände, wo Achill den Schild empfängt — oder aber ihre Schönheit und Wirksamkeit liegt nicht in ihr selber, sondern einzig und allein in der Wahl der Stelle und darin, dafs man an dieser Stelle die Aoriste und Imperfecta nicht plusquamperfektisch ins Deutsche zu

übersetzen braucht. Dann aber — was war äufserlich betrachtet leichter für Vergil als diese Schönheit und Wirksamkeit sich zu sichern?

Äufserlich betrachtet — aber Lessing führt innere Gründe dafür an, warum Vergil vielleicht auf die homerische Schönheit verzichten mufste. „Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unsrer Gegenwart, während des Schmiedens, ebenso deutlich geäufsert hätte, als sie der Dichter nachher auslegt, wo Aeneas den Schild betrachtet. Prophezeiungen verlangen eine dunklere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen nicht passen; nun lag aber gerade an diesen geschichtlichen Namen dem Dichter und Hofmanne hier das Meiste." Prophezeiungen sind es — gewifs! und die Sprache dieser Prophezeiungen auf dem Schilde, in den Bildern bleibt für Aeneas und seine Genossen gleich dunkel, ob wir Hörer und Leser des Dichters von ihnen hören, wo der Gott den Schild bildet, oder da, wo Aeneas den Schild betrachtet; in beiden Fällen kann der Gott selber nur Bildner namenloser Gestalten und Vorgänge sein, und beidemale mufs der Dichter den Ausleger machen.[1]) Auch bei Homer ist es der Dichter, der uns auslegt, was der Gott da bildet; er legt sogar nicht blofs aus, sondern er legt auch ein, der Deutlichkeit wegen, z. B. was die Parteien im Rechtsstreit behaupteten, was die Feinde vor der Stadt den Belagerten für Vorschläge machten, was der harfenspielende Knabe für eine Stimme hatte. Ob nun also der Dichter uns den Bildner auslege erst da, wo der Held die Prophezeiungen empfängt, oder schon da, wo der Gott sie in seinen Bildern ausspricht, macht für Dunkelheit oder Deutlichkeit der Prophezeiungen selber nichts aus. Die Auslegung aber mufs natürlich deutlich sein, und man könnte sagen, es wäre des klar wissenden Gottes wegen natürlicher, die Prophezeiungen an derjenigen Stelle so deutlich auszulegen, an welcher dieser wissende Gott dieselben in Bildern äufsert, also wissentlich auf bestimmte Personen und Ereignisse hinweist; denn Vergil nennt den Gott einen wohlerfahrenen Seher

1) Vgl. Bouvier S. 17.

und wohlkundig der Zukunft. Auch für uns Hörer könnte die Auslegung passender erscheinen bei einer Situation, in welcher die Bilder erst entständen und wir an den Bildern schon als Wunderwerken eines wissenden Gottes lebhaft Anteil nähmen. Statt dessen legt Vergil uns die Bilder da aus, wo Aeneas dieselben ohne Verständnis betrachtet und an keine bestimmten Personen und Ereignisse zu denken vermag und wo wir Hörer unser Interesse lebhafter auf den Zweck der Waffen, den bevorstehenden Entscheidungskampf des Helden, gerichtet haben. Hat also der Dichter einen Grund gehabt, so zu verfahren, so ist es schwerlich der Lessingsche gewesen, dafs ihm nämlich eine deutliche Auslegung der dunkel weissagenden Bilder für den Augenblick, wo der weissagende Gott das einzelne Bild gestaltete, nicht schicklich erschienen sei.

Auch die geschichtlichen Namen hätte Vergil uns ebenso gut dort nennen können, wo der Gott die Gestalten bildete; denn der Dichter hätte sie genannt, nicht der Gott, also der Ausleger und nicht der Weissagende. Und zwar hätte er sie auch dort für seine Hörer genannt, nicht für Aeneas. Lessing deutet an, dafs der Dichter aus Gründen unpoetischer Art die historischen Namen hereingebracht und, weil dann diese Namen nicht zur Bildnerarbeit des Gottes gepafst hätten, lieber eine spätere Stelle zur Schilderung des Schildes gewählt habe: dem Dichter und Hofmanne, sagt er, habe an den wahrhaftigen Namen das Meiste gelegen. Dafs dort bei Homer die Gestalten keine wahrhaftigen, das heifst geschichtlichen Namen tragen, ist natürlich; Homer stellt eben ungeschichtliche Scenen dar, Scenen aus dem täglichen Leben der Zeit des Dichters und seines Zuhörers. Vergil aber stellt geschichtliche Vorgänge und Gestalten dar, wofür er sehr gute poetische Gründe haben kann; da kann er auch poetischen Grund haben die geschichtlichen Namen zu nennen. Es hat z. B. bei Homer einen echt poetischen Reiz für uns, in den einzelnen Zügen der göttlichen Bilder das menschliche Leben bis in Einzelheiten und Besonderheiten hinein wiederzuerkennen, und diesen Reiz haben gerade auch solche Besonderheiten, welche der Bildner nicht darstellen kann, welche also der Dichter aus-

legend einlegt. So kann ich mir nun denken, dafs es auf Vergils Hörer einen besonderen Eindruck mache, in den Bildern des Gottes ihre eigene Volksgeschichte mit Hilfe des einlegenden Auslegers bis in die bestimmtesten Einzelheiten und Besonderheiten hinein wiederzuerkennen, und dieser Reiz kann so poetisch sein als jener. Heutzutage haben wir freilich oft zur Geschichte unsres eigenen Volkes ein so einseitig wissenschaftliches und kritisches Verhältnis, dafs uns eine poetische Idealisierung vieler Namen und Dinge unvollziehbar ist; die Römer waren nicht so wissenschaftlich. Und warum soll gerade der Hofmann in Vergil schuld sein? Lessing scheint nur an die letzten Bilder, in denen Augustus erscheint, zu denken. Was lag denn aber dem Hofmanne des augusteischen Hofes an Mettus? an Porsenna? an Cloelia? Und wiederum, wenn Vergil hier als Hofmann schreibt, warum läfst er den Augustus nicht viel selbstthätiger, persönlich glänzender hervortreten? wenn ihm am Historischen liegt, weil er Hofmann ist, warum stellt er nicht einmal die wahrhaftigen, geschichtlichen Verdienste dar, die sich Augustus um die Welteroberung erworben hat? Ich habe früher gezeigt, wie sehr alle Ehre den Göttern gegeben wird.[1])

Noch einen andern Grund, warum vielleicht Vergil uns nicht den werdenden, sondern den schon gewordenen und an Aeneas überbrachten Schild darstelle, deutet Lessing nach einer Bemerkung des Servius an: Vergil habe auf dem Schilde sämtliche Nachkommen des Ascanius und alle ihre Kriege, also sozusagen die ganze römische Geschichte dargestellt haben wollen; hätte er nun die Bilder ausgelegt da, wo der Bildner sie machte, und so nach einander, wie er sie machte, so hätte er ja alle Nachkommen auch nennen und alle Kriege bezeichnen müssen; das wäre aber wiederum nicht mit eben der Geschwindigkeit zu machen gewesen, welche der Fertigkeit Vulcans entsprach. Deshalb habe der Dichter die Bilder erst an einer solchen Stelle beschrieben, wo er nicht nötig hatte

1) Ich weifs wohl, dafs damit auch auf Augustus ein heller Glanz fällt; aber eben kein andrer, als ein echt poetischer, eine ästhetische Verklärung desjenigen Glanzes, in welchem Augustus vor den Augen des Volkes stand.

sämtliche Nachkommen und Kriege namhaft zu machen. So könne es nun freilich scheinen, als habe Vergil den Homer in der Anzahl der Gemälde übertreffen wollen, da er ihn in den Gegenständen und in der Ausführung nicht habe übertreffen können. — In den Kommentarien, die unter Servius' Namen gehn, finden sich zwei getrennte Bemerkungen:[1]) erstens, Vergil nenne das Bildergewebe des Schildes mit gutem Grunde unbeschreiblich, insofern er die ganze römische Geschichte darauf wolle dargestellt haben und doch nur weniges herauslese und beschreibe; zweitens, Vergil habe im Gegensatz zu Homer sehr passend die einzelnen Bilder erst dann beschrieben, als die Arbeit Vulcans vollendet gewesen sei: hätte er die Arbeit Vulcans, wie sie Zug um Zug vorwärts ging, dargestellt, so wäre dadurch die Beschreibung des Inhaltes der Bilder fortwährend unterbrochen, der sachliche Zusammenhang und der rasche Flufs der Darstellung wäre unmöglich gemacht worden. Beide Bemerkungen des alten Erklärers sind richtig; unrichtig ist nur, wie Lessing sie kombiniert und diese Kombination erklärt: die Absicht des Dichters, die ganze römische Geschichte auf den Schild zu bringen, habe die Verlegung der Bilderschau veranlafst; davon sagt der alte Erklärer selbst kein Wort. Wir können sogar die zweite Bemerkung des Kommentators auf Homer anwenden: wenn Homer wirklich das Entstehen der Bilder nach einander darstellt, so mufs seine Beschreibung des Bilderinhalts eine unterbrochene und schleppende sein; ist die Beschreibung des Bilderinhalts rasch und glatt fliefsend, so stellt auch Homer nicht wirklich das Entstehen der Bilder dar. Ich habe zu Anfang gezeigt, dafs Homer zwar erzählt, Hephästos habe dies, ferner dies, auch dies Bild verfertigt, dafs er aber die Bilder selber uns so beschreibt, wie sie sich als fertige ihm darstellen, nicht so, wie sie entstehen. Also deshalb hätte auch Homer seine Bilder erst später beschreiben können — gerade so sehr passend, wie nach Servius es Vergil gethan hat.

---

1) Zu Aen. VIII 625. Die zweite Bemerkung ist vielleicht andern Ursprungs als die erste; s. Thilos Ausgabe und Vorrede.

Lessing deutet bei dieser Gelegenheit beiläufig an, Vergil habe vielleicht in der Menge der Bilder den Homer übertreffen wollen: in den Gegenständen und in der Ausführung habe er eben darauf verzichten müssen. Hier tritt wieder die falsche Voraussetzung zu Tage, als ob Vergil mit Bewufstsein das Ziel verfolgt habe, den Homer nachzuahmen und womöglich zu übertreffen. Doch gesetzt den Fall, er hätte dies Ziel gehabt: wie ungeschickt hätte er es angefangen dasselbe zu erreichen! Die Menge mufs es bringen, denkt Vergil, und da bringt er gerade dieselbe Zahl Bilder und ungefähr fünfundzwanzig Verse weniger als sein Nebenbuhler![1]) Was hilft es ihm beim Hörer, dafs er zur Einleitung von allen Nachkommen und allen Kriegen redet? der Hörer wird sich, wenn er überhaupt mifst und zählt, an die Bilder halten, die ihm geschildert werden.

Ich habe bisher besonders zweierlei zu zeigen versucht. Erstlich dafs Homer nicht wirklich die Entstehung der Bilder darstelle, sondern nur bei Anlafs der Entstehung den Inhalt der fertigen Bilder schildre oder von demselben erzähle, während Vergil eben dasselbe da thut, wo der Held den fertigen Schild betrachtet. Zweitens dafs die Gründe, um derentwillen Vergil nach Lessing von seinem angeblichen Muster abgewichen sein soll, nicht Stich halten. Was mag denn aber der wirkliche Grund sein, warum unser Dichter die Bilder an derjenigen Stelle auslegt, an welcher Aeneas sie betrachtet? Ist es der Grund, den Servius in seinem zweiten Urteil andeutet? Dafs eine wirkliche Darstellung der künstlerischen Arbeit des Gottes und der Genesis der Bilder auf dem Schilde sich nicht mit einer zusammenhangenden, rasch und glatt ablaufenden Schilderung des Bilderinhalts vereinigen lasse, ist wie gesagt ein ganz richtiges Urteil des alten Erklärers. Aber da nun einmal Vergil uns vorführt, wie die Cyklopen den Schild im Rohen schmieden unter Vulcans Aufsicht, liegt es da nicht am nächsten, wenn Vergil denn also auch Bilder des göttlichen Meisters beschreiben will, sie nun sofort im

1) Man kann bei beiden Dichtern zehn Bilder zählen, oder auch, wenn man will, zwölf und mehr bei beiden. Es wird von der Zahl später noch die Rede sein.

gleichen Zusammenhang zu beschreiben und dabei auf die Darstellung der künstlerischen Arbeit als solcher auch in diesem Zusammenhang ruhig zu verzichten, so gut wie Homer in solchem Zusammenhang darauf verzichtet hat? es scheint ja doch die künstlerische Arbeit als solche dem Dichter nicht das Wichtigste zu sein: sonst hätte er sie auch an der späteren Stelle anders können hervortreten lassen.

Ja, was ist ihm denn das Wichtigste? Ich denke: der Inhalt der Schildbilder. Und zwar dieser Inhalt nicht als historischer, sondern als ästhetischer Stoff, in welchem ein Stück Leben, an dem Hörer und Dichter lebhaften Anteil nehmen, schön idealisiert wird. Und dieses schön idealisierte Leben nicht als ein Stück für sich, ohne inneren, idealen Zusammenhang mit dem übrigen Leben, in dessen äufseren Zusammenhang es vom Dichter hineingesetzt ist, sondern in idealem Zusammenhang mit den Geschicken des Aeneas und mit den ästhetischen Vorstellungsbildern und Stimmungen, welche der Dichter vorher und wieder nachher in seinen Hörern hervorruft. Und dieser Zusammenhang mit Heldengeschick und Hörerstimmung müfste von Rechts wegen der einzige Grund sein, warum der Dichter gerade an dieser Stelle den Inhalt seiner Schildbilder darstellt.

Als den ästhetischen Stoff haben wir — in unsrer voraufgeschickten Übersicht der Bilder — das idealisierte Wesen und sittliche Leben der Römer gefunden. Der Zusammenhang, in welchen der Dichter dieses Idealbild römischen Wesens und Lebens gesetzt hat, ist folgender. Der Held sieht, am gottbestimmten Ziele seiner Irrfahrten, im Lande seiner Verheifsungen angelangt, plötzlich König und Volk, den gewaltigsten Helden und die stärksten Völker der ganzen Nachbarschaft wider sich in Waffen; bei Fremden hat er Hilfe gefunden, und bei anderen Fremden soll er, wie ihm gesagt ist, noch weitere Hilfe finden, um das künftige eigene Volk zu bezwingen; er ist auf dem Wege zum Lager der neuen fremden Bundesgenossen und auf dem Wege zu blutigem Kampf, müde sitzt und sinnt er im düsteren Götterhain: da bringt ihm die göttliche Mutter die Waffen, mit denen er das stolz wider ihn sich auflehnende Volk und den grimmen

Gegner zum Kampfe herausfordern soll. Und ohne Wissen, nur mit freudigem Staunen und Ahnen sieht er nun in den Bildern des Götterschildes die ganze Zukunft seines Stammes und Volkes vor Augen, welche er eben auf dem Wege ist durch Kampf zu begründen; mit dem Schilde hebt er zuletzt das Schildzeichen an seine Schulter, das Wahrzeichen, unter dem er kämpfen will und soll, nämlich 'Ruf und Beruf seiner Enkel'. Dies der Zusammenhang zunächst mit den Geschicken des Helden — wie mich dünkt, unendlich innerlicher und inniger, als wenn wir die Bilder in der Schmiede der Cyklopen, fern vom Helden, entstehen sähen. — Ein Zweites war der Zusammenhang mit den ästhetischen Vorstellungsbildern und Gemütsstimmungen der Hörer. Zunächst ist es ein wohlthuender Wechsel der Vorstellungsbilder, wenn auf die Scene zwischen Venus und Vulcan und die Arbeit in der Cyklopenschmiede nicht auch noch die Reihe der bildlichen Weissagungen Vulcans folgt: natürlich würden diese Weissagungen dort mehr, als an ihrer gegenwärtigen Stelle, als ein Stück Götterleben erscheinen und das Vorangehende nur fortsetzen. Jetzt unterbricht die Bilderschau wiederum sehr glücklich die Erzählung vom Zuge des Aeneas: wie im Herabschweben der göttlichen Mutter, so verbindet sich in den weissagenden Bildern des Götterschildes das Götterleben schön und wirksam mit dem Heldenleben. Vergil hat auch sonst seine viel verkannten Götterscenen oft mit dem feinsten Gefühl für Anschauungs- und Stimmungsverhältnisse einzuschalten verstanden. Hier ist auch zum Ausgang und Ausklang eines ganzen Gesanges die volltönende, bedeutungsvolle Weissagung vom künftigen Ausgang aller Kämpfe gut gewählt. Erweckt es ferner nicht ein wohlthuendes ästhetisches Gefühl, wenn der Hörer als Wissender den Helden als Unwissenden sein Geschick sozusagen in Händen halten sieht? Und endlich: der Hörer sieht in den Bildern und hört in der Auslegung des Dichters die Geschicke seines eigenen Volkes, wie sie sich inzwischen erfüllt haben, er schaut das eigene Wesen und Leben, freilich nicht wie es in der Wirklichkeit ist, sondern wie es im schönen Ideal erscheint; das erfüllt ihn mit einer ästhetischen Stimmung feierlich be-

geisterten, heilig freudigen Verlangens, in der dichterischen Welt mitzuleben, mit dem Helden des Dichters für dieses Ziel, für die Herrlichkeit des eigenen Volkes mitzukämpfen. Man wird zugeben, daſs diese Stimmung viel reiner und stärker hervorgerufen wird und viel mehr im Stimmungszusammenhang steht da, wo wir den Helden selber, von der Heerfahrt müde, zu entscheidenden Kämpfen sich bereiten sehn, als da, wo der Gott fernab unter seinen Cyklopen die Waffen kunstreich und allwissend schmückt.[1])

So viel von der Wahl des Zusammenhangs für die Bilderschau und von den angeblichen und wirklichen Gründen dieser Wahl. Nun sieht Lessing im Einzelnen der vergilischen Bilderschau allerlei Übelstände, welche er als üble Folgen der Abweichung von Homer betrachtet. Nun ist aber wie gesagt diese Abweichung so, wie Lessing will, nicht vorhanden, die abweichende Wahl des Zusammenhangs hat, wie eben gesagt worden, gute dichterische Gründe; etwas nicht Vorhandenes aber und etwas Gutes können nicht wohl üble Folgen haben. Doch — um von der angeblichen Ursache der Übelstände abzusehen, sind denn die Übelstände an sich selbst betrachtet vorhanden?

„Leser von feinem Geschmacke," sagt Lessing, „werden mir Recht geben. Die Anstalten, welche Vulcan zu seiner Arbeit macht, sind bei Vergil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen läſst. Aber anstatt daſs wir bei Homer nicht bloſs die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läſst Vergil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyklopen überhaupt gezeigt, den Vorhang auf einmal niederfallen und versetzt uns in eine ganz andre Scene." — Die Anstalten Vulcans bei Vergil sind nicht ungefähr die nämlichen, sondern wesentlich andre als bei Homer. Noch in der Nacht, aus den Armen der Gattin erhebt sich der Gott Vergils; er steigt vom Himmel in die Aetnaschmiede hinab; dort sind die Cyklopen dabei, Wetterstrahlen für Jupiter zu schmieden: er läſst sie alles weglegen

1) Über das berechtigte Bedürfnis der Römer, in der Dichtung Weissagungen auf geschichtliche Vorgänge zu vernehmen, ist beim Schuſs des Acestes gesprochen worden; s. oben S. 143 ff.

und verteilt die Arbeiten des Schmelzens, des Formens und des Schmiedens; er selber arbeitet hier nicht, er ordnet bloſs eilends dies alles an. Hinwiederum sehen wir nicht bloſs die Anstalten, sondern auch die Arbeit, nämlich die der Cyklopen. Sie schmelzen vor unsern Augen das Erz; sie formen das Geschmolzene, sieben Scheiben, und vernieten eine in die andre; das Geformte lassen sie im Feuer glühn und blasen das Feuer mit den Bälgen dazu an, lassen es im Wasser sich abkühlen, sie stellen die Amboſse auf und heben wechselnd einer um den andern die Arme empor, im Takte, und drehen und wenden mit zähfassender Zange die Erzmasse. Vergil zeigt uns also auch nicht bloſs überhaupt den geschäftigen Gott mit seinen Cyklopen, vielmehr zeigt er sie ganz insbesondere, wie sie den Schild gieſsen, zusammenfügen, hämmern. Soviel sagt uns Homer von dem eigentlichen Arbeiten nicht; denn nachdem sein Hephästos die Blasebälge zur Thätigkeit gewiesen, die Metalle ins Feuer geworfen, den Ambos aufgestellt und Hammer und Zange zur Hand genommen hat, also eben Anstalten gemacht hat, hören wir nur noch, was er als fertiges Werk hervorgebracht, und nachträglich, was er daran Besonderes angebracht;[1]) aber von der Art und der Aufeinanderfolge der Arbeiten, wie er die Metalle glühend aus dem Feuer nahm, wie er sie kühlte, wie er sie formte und fügte, wie er sie drehte und hämmerte, von allem dem hören wir bei Homer nichts.

Daſs Vergil nun, während wir noch die Cyklopen den Schild hämmern sehn, den Vorhang vor dem Bilde fallen läſst und uns nicht wenigstens die Art und Aufeinanderfolge der technischen Arbeit Vulcans im allgemeinen vorführt (wenn er denn den besonderen Inhalt der Bilder aus guten Gründen erst später bringen will), das scheint mir von Vergil nur verständig. Denn andeuten müſste er dann wohl auch den Inhalt der Bilder, um auch nur eine allgemeine Vorstellung von der Art der Arbeit hervorzurufen, und damit würde er etwas unnütz vorwegnehmen, was nachher ganz anders wirkend und wirksam überraschend eingeführt wird. Ferner müſste

1) V. 478—482.

der Dichter seinen Zuhörern eine wirksame Vorstellung von der besonderen Kunstfertigkeit eines Gottes geben, von einer Kunstfertigkeit also, welche sogar noch im Zeitalter entwickelten Kunsthandwerks göttlich erscheinen könnte: das läfst Vergil besser bleiben, das wäre nur selber ein Kunststück ohne höheren Kunstzweck. Vergil hat sich auch sonst vor solchen Kunststücken gehütet. So hat er z. B. die Schrecken der Scylla und Charybdis dem Aeneas durch den Seher Helenus ankündigen lassen, und dort, in der Ankündigung von ferne, aus dem Munde des Sehers, wirkt auch das Mythische ganz richtig; in der libyschen Bucht sodann erinnert Aeneas seine Genossen an Scylla und Charybdis als an etwas besonders Schweres: dagegen in der Erzählung der wirklichen Fahrt durch jene Gegend wird die Charybdis nur sehr diskret, ohne eigentlich mythische Züge, und die Scylla gar nicht wirklich vorgeführt. Es giebt Vergilerklärer, die das ihrem Dichter fast übel genommen haben, der Dichter aber hat sehr weislich gehandelt Hörern gegenüber, welchen ihre Ortskenntnis und ihre Aufklärung hier die ästhetische Idealisierung hätte stören können.[1])

---

1) Aen. I 200 f. III 413—432. 454—467. Kvičala, Vergilstudien S. 73 f., erkennt darin einen Widerspruch, welcher verschuldet sei durch das Unvermögen des nachahmenden Kunstdichters, sein Vorbild Homer zu erreichen. Man sehe dagegen, wie ein Epiker neuerer Zeit, Walter Scott, z. B. die Zauber- und Wundererzählung vom Freiherrn von Arnheim und der Tochter des Magiers in seinem Romane 'Anna von Geierstein' angebracht hat. Scott ist in seinen Romanen sehr aufgeklärt und setzt aufgeklärte Leser voraus; mit übertriebener Ängstlichkeit sucht er auch das Romantische als natürlich darzustellen. Und trotzdem, wie märchen- und zauberhaft wirkt jene Geschichte an ihrer Stelle! Der Dichter läfst sie von einem abergläubischen Zeitgenossen, in unheimlicher Nachtzeit und Umgebung, auf Anlafs einer natürlichen, aber schreckhaften Nachtwandlererscheinung erzählen. Da ist auch der aufgeklärte Leser vorbereitet, ästhetisch an Wunder zu glauben. So kann nun auch jeder Erzähler, wie Vergil thut, eine und dieselbe Geschichte je nach Umständen und Personen in verschiedenem Lichte zeigen, und wiederum dürfen zwei Erzähler der verschiedensten Zeitalter wie Homer und Vergil eine und dieselbe Geschichte nicht in gleicher Weise vortragen. 'Wie mans nicht machen soll', das zeigt derselbe Walter Scott im 'Kloster'; da hat er selber alles gethan, um das Wunder der

Wie prächtig und mächtig hat dafür Vergil die Cyklopenschmiede idealisiert! Die rauchenden Felsen, das donnernde Dröhnen in unterirdischen Höhlen, das Zischen siedender Massen, die brausende Glut oben aus den Schlünden herausschlagend, das alles weckt Vorstellungen riesenhaften Schaffens in der unsichtbaren, geheimnisvollen Tiefe. Da erscheinen einem jeden leibhaft die eisenreckenden Cyklopen in der wildweiten Höhle, die nackten Gestalten mit dem riesenhaften Gliederbau. Ihre Namen klingen wie Hammerschlag, Blitzschlag und Feuerstein, und furchtbar sind die Werke ihrer Hände: hier Wetterstrahlen für den höchsten Gott mit Hagelsturm und Regenflut, rotem Blitzfeuer und fliegendem Sturmwind, mit schreckhaftem Wetterleuchten und furchtbarem Donnerhall und zornig zündender Flamme! dort ein Streitwagen für Mars, ganze Städte und Völker damit in Aufruhr zu bringen, und für Pallas ein schauervoller Schlangenpanzer mit dem grausigen Gesicht der Gorgo! Wenn dies der Ort und dies die Werkleute sind, um für einen tapferen Mann Waffen zu schmieden, was für Waffen müssen das werden! Die Vorstellung des furchtbar Gewaltigen ist vom Dichter hier meisterlich durchgeführt. Und die Naturschrecknisse der Gegenden dort haben gerade zu Vergils Zeit Phantasie und Gemüt der Römer oft genug aufgeregt, um ihnen für die dichterische Idealisierung alten Volksglaubens Bedürfnis und Empfänglichkeit zu geben.[1]) Eine Idealisierung des Kunsthandwerks und seiner Feinheit wäre dagegen kaum zeitgemäfs und würde in Ton und Stimmung zu der Cyklopenschmiede schwerlich passen. Also lieber den Vorhang herunter!

„Nachdem der Held" — so sagt Lessing weiter — „die Waffen genug besehen und bestaunt und betastet und versucht, hebt die Beschreibung des Schildes an, welche durch das ewige 'Hier ist' und 'Da ist', 'Nahe dabei steht' und

---

weifsen Dame an unrichtiger Stelle, mit unrichtiger Vorbereitung auch unrichtig wirken zu lassen; er hat sich später über diese Wirkung beklagt!

1) Vergil sagt von den dreifsiger Jahren Georg. I 471 ff. quotiens Cyclopum effervere in agros | vidimus undantem ruptis fornacibus Aetnam | flammarumque globos liquefactaque volvere saxa!

'Nicht weit davon sieht man' so kalt und langweilig wird, dafs all der poetische Schmuck, den ihm ein Vergil geben konnte, nötig war, um uns das Gemälde nicht unerträglich finden zu lassen." — Es ist falsch verstanden oder mifsverständlich ausgedrückt, dafs die Beschreibung anhebe, nachdem der Held die Waffen genug betrachtet habe.[1]) Der Dichter läfst den Helden den Schild noch betrachten, während er uns vom Inhalt erzählt; er erzählt uns, was hauptsächlich den Helden so staunen machte. Darum kann es am Schlusse sogar heifsen: 'der Held betrachtete noch mit Staunen und Freude die Bilder, indes er den Schild an die Schulter nahm.' Dafs aber das Betrachten und Staunen des Helden nicht etwa überall zwischen die einzelnen Bilder hinein gemischt ist, sondern die Gefühle und Geberden des Helden reinlich von der Auslegung der Bilder gesondert und blofs vorher und nachher vorgeführt sind, ist nur zu loben. Warum soll der Dichter, der ja die Bilder seinem besser wissenden Zuhörer auslegt, diesem die unbestimmte Wirkung auf den unwissenden Helden immer wieder von neuem mit gleichen oder ähnlichen, unbestimmten Ausdrücken vorführen? warum dem Hörer dadurch die Wirkung stören, welche der bestimmte Bilderinhalt auf denselben machen soll?

Dem ewigen 'Hier ist' und 'Da ist' u. s. w. mag man zunächst einfach gegenüberstellen, was Homer hat: *ἐν μὲν ἔτευξε — ἐν δὲ — ἐν δὲ — ἐν δέ, ἐν δὲ ποίησε, ἐν δ' ἐτίθει, ἐν δ' ἐτίθει, ἐν δ' ἐτίθει, ἐν δὲ ποίησε, ἐν δὲ ποίησε, ἐν δὲ ποίκιλλε, ἐν δ' ἐτίθει.* Ist das mehr Abwechslung? Oder wenn es denn auf solche Ausdrücke ankommt, welche die Thätigkeit des Gottes bezeichnen, so mag man sich erinnern, dafs es bei Vergil auch heifst: fecerat ignipotens, fecerat, nec procul addiderat, hic extuderat, hinc procul addit, fecerat ignipotens, Mulciber finxerat; dabei ist 'extuderat' ein Ausdruck, welcher anschaulicher und bezeichnender ist für die Arbeit als irgend eins der homerischen Thätigkeitswörter.[2])

1) Vgl. Bouvier a. a. O. S. 18.

2) Milchhöfer, Die Anfänge der Kunst in Griechenland S. 144 nennt den Ausdruck *ἤσκησεν* bei Homer Il. XVIII 592 die technisch angemessenste Bezeichnung für die verbindende und zusammensetzende

Insofern ist Lessings Urteil unbillig. Es ist aber auch geradezu ungerecht: das ewige 'hier ist' und 'da ist' und 'nahe dabei steht' findet sich überhaupt nicht bei Vergil in der Weise, wie man nach Lessing denken müſste. Denn jedermann wird bei Lessings Ausdruck denken, der Dichter deute mit diesen Wendungen auf die einzelnen Figuren oder Scenen des Schildgemäldes wie ein Erklärer von Mordgeschichten auf dem Jahrmarkt und sage: 'hier ist die Wölfin, welche die beiden Knaben säugt! da ist der Raub der Sabinerinnen! nahe dabei sieht man den Wagen mit dem lügnerischen Mettus!' Dieser Art ist aber keine einzige der Stellen. Die Übergangsformen mit demonstrativem Adverbium oder verwandter Ortsbezeichnung, wie sie von Vergil hier angewandt werden, sind von dreierlei Art: entweder führen sie die Handlungen des arbeitenden Vulcan ein, etwa in der Form: 'nicht weit von hier hatte er auch Rom angebracht und den Raub der Sabinerinnen'; oder aber es folgt nach der Ortsbezeichnung, die den Übergang zum neuen Bild anzeigt, sofort in direkter Form der Vorgang selber, welcher auf dem Bilde dargestellt ist, z. B.: 'nicht weit von da hatte das Viergespann den Mettus zerrissen und Tullus schleifte den Verräter dahin'; oder drittens: es wird gesagt, was man damals, als Aeneas den Schild bekommen hatte und betrachtete, an dem und dem Orte, in der und der Umgebung sehen konnte, wie z. B.: 'inmitten des Kreises der Delphine konnte man die Kriegsflotten sehen'. Immer also spricht der Dichter als Erzähler, der erzählt, was einst, in einem Augenblicke seiner Haupterzählung, geschehen war, geschah (im Bilde nämlich) und geschehen konnte — nie redet er als ein langweilig aufzählender Berichterstatter.

Und nun wechseln auch die drei Übergangsformen mit einander ab. Am Anfang und am Ende der ganzen Bilderschau und dazwischen an ruhigeren Stellen ist jene erste Form

---

Einlegekunst. Aber einmal ist dieser Ausdruck dort von Daedalos, nicht von Hephästos gebraucht, und wenn ferner Homer ἀσκεῖν von der Wollarbeit, von der ersten Arbeit an Hörnern, welche einen Bogen abgeben sollen, u. s. w. anwendet, so scheint der Ausdruck allgemeinen Sinn und nicht einen besonders bezeichnenden zu haben.

verwendet, welche von Vulcan als Verfertiger erzählt. An Stellen wiederum, wo die sprechende Treue des Abbildes hervorgehoben werden soll (es ist das bei Einzelzügen der Bilder, nicht beim Übergang zu neuen Hauptbildern der Fall), da braucht der Dichter die dritte Form, welche den Hörer zurückversetzt in Zeit und Lage des betrachtenden Aeneas. Die zweite Form endlich ist ein Merkmal steigender Lebhaftigkeit: da sieht der Dichter auf dem Schilde nicht die Arbeit des Gottes und nicht das treue Abbild des wirklichen Vorgangs, sondern er sieht den Vorgang selber, wie sich derselbe auf dem Schilde vor Aeneas Augen vollzog, und er sieht den Vorgang des neuen Bildes in unmittelbarer Beziehung zum Vorgang des voranstehenden Bildes. Man vergleiche damit die Art Homers. Homer führt ganz regelmäfsig mit der Erzählung von Vulcans Arbeit erst das Gesamtbild vor, dann geht er, um den Umrifs auszuführen, regelmäfsig sofort in die Form über, welche die Vorgänge selber erzählt oder schildert; bei kürzeren Schilderungen, welche nur allgemeine Umrifsbilder geben sollen, begnügt er sich auch mit der ersten Form, so beim ersten und beim letzten Bilde und beim Bilde von der Schafweide. Die stärkere Gleichmäfsigkeit wäre somit auch hier auf Seiten Homers; dafs Homer nicht wie Vergil demonstrative Übergangsformen braucht, also kein Bedürfnis hat, allgemeinere Vorstellungen räumlicher Verteilung und Ordnung hervorzurufen, das könnte ihn doch gewifs vor dem Vorwurf der Kälte und Langweiligkeit noch nicht schützen. Ebensowenig aber kann dieser Vorwurf unsern Vergil deshalb treffen, weil er ein solches Vorstellungsbedürfnis empfindet und bei ähnlich empfindenden Hörern ein solches zu befriedigen vermag.

Nun hat aber auch das demonstrative Pronominaladverb, das Vergil hier am meisten verwendet hat, das Adverb 'hier' oder 'von hier', ganz verschiedenen Ton und Sinn an den verschiedenen Stellen, und danach ist auch die Wirkung auf Ohr und Vorstellungssinn des Hörers eine ganz verschiedene. Das eine Mal deutet das 'hier' auf den zuletzt schon bezeichneten Punkt auf dem Schilde; das andre Mal führt es uns einen noch nicht genannten Punkt des Schildes als

neuen vor und ist dann betont im Gegensatz zu einem folgenden oder zu denkenden 'dort' oder 'von dort'; das dritte Mal weist es nicht auf den Schild, sondern auf die bezeichnete Scene oder den geschilderten Vorgang selber, und da steht es wieder entweder rückwärtsweisend auf das vorher Gesagte oder vorausweisend auf einen folgenden Gegensatz. Ein anständiger Vortrag unterscheidet diese verschiedenen Bedeutungen so, dafs das Gefühl der Einförmigkeit nicht aufkommen kann.

Dazwischen hat dann Vergil noch Formen andrer Art verwendet und so noch reichlicher für Abwechslung gesorgt. Aber gerade die von Lessing erwähnte langweilige Formel 'nicht weit davon sieht man' kann ich bei Vergil nicht entdecken. Was allenfalls daran erinnert, ist zuerst die Stelle, wo Vergil vom drohenden Porsenna sagt: 'jenen konnte man erblicken (oder: sollte man, hätte man da ansehen sollen) ganz in der Gestalt eines Entrüsteten und Dräuenden'; aber es ist keine Übergangsform, und inmitten der Schilderung wirken die Worte durchaus als lebhafter Appell an eine gedachte zuhörende Person, sich zurückzuversetzen in die Zeit der Schildschau, und es ist eine ebenso lebendige Subjektivität, wie wenn Homer sagt: 'da hätte man wohl den Agamemnon nicht schläfrig gesehn'. Ebenfalls im inneren Zusammenhang einer epischen Bildschilderung stehn die Worte: 'in der Mitte konnte man Schiffsgeschwader, erzgerüstete, erkennen' u. s. w.; hier ist die Ausdrucksweise auch deshalb nachdrücklich, weil das, was man ganz deutlich in der Mitte sah, ein überraschender und bedeutsamer Kontrast zu dem vorher geschilderten göttlich friedlichen Bild des Meeres war. Ähnlich heifst es inmitten der Schilderung, wie die morgenländischen Völker bei Actium fliehn, von der Kleopatra: 'sie selber, die Königin, wurde gesehen, wie sie die Segel spannte'; keinem Hörer wird aber dieses 'sie wurde gesehen' ein lang vorher gehörtes 'du hättest sehen können' wieder anklingen lassen. Ferner braucht Vergil sein 'nicht weit davon' nicht etwa in dem Ton und Sinn, als zeigte er dabei blofs mechanisch, wie der Bildermann am Jahrmarkt, auf seinem Schilde weiter, sondern er weckt damit die Vor-

stellung eines inneren Zusammenhangs zwischen den räumlich nahegerückten Vorgängen, so zwischen dem Raub der Sabinerinnen und der Säugung der Stifter Roms durch die Wölfin. Umgekehrt braucht er 'fern davon' bei der römischen Unterwelt, weil diese zu dem religiösen Leben der römischen Oberwelt auch sachlich ein fernes Gegenüber bildet. Wiederum finde ich die Lessingsche Formel 'nahe dabei steht' bei Vergil überhaupt nicht wieder. Das lateinische Zeitwort 'stare' kann natürlich Vergil nicht so, wie wir unser deutsches 'stehen', vom Vorkommen, Vorhandensein einer Gestalt oder einer Scene im Bilde gebrauchen; er braucht es, wo in den Vorgängen selber einst Gestalten aufrecht und fest dastanden, weil es der Vorgang so mit sich brachte, so von Manlius, der als Wache vor dem Tempel auf Posten stand, und von Romulus und Tatius, welche vor dem Altar feierlich dastanden. Wie denn auch bei Homer der Fürst in der Erntescene nicht blofs 'auf dem Bilde stand', sondern in der nachgebildeten Wirklichkeit einer Ernte schweigend und ruhig, an seinen Stab gelehnt, bei der Garbenzeile stand, und die Garbenbinder 'standen' nicht blofs 'auf dem Bilde', sondern standen auch hinter den Schnittern auf dem Acker.

Nur all der poetische Schmuck eines Vergil macht uns das sonst kalte, langweilige Gemälde erträglich? — Es mögen uns die Thatsachen von der Wölfin, vom Sabinerinnenraub, von Porsenna, von Manlius, von Catilina und von Cato ja wohl gelegentlich kalt lassen, insofern sie als Thatsachen mit unserem eigenen Leben und unserem warmen Leben nichts zu thun haben. Kann mir doch auch das Bergthal mit der Schafherde samt Hürden und Hütten oder die Kornernte als Thatsachenstoff ganz gleichgültig sein, sofern dergleichen zu meinem eigenen äufseren oder inneren Leben keinen Bezug hat. Es kann mir also unter Umständen auch kalt und langweilig sein mir erzählen zu lassen, die Schafweide oder die Kornernte sei vom Götterschmied auf einem Waffenstück abgebildet worden: was geht mich das an?

Und doch erregt Homer auch mit seiner Weide und seiner Ernte mein Interesse. Es ist vielleicht ein Interesse daran, was da alles für verschiedene mir bekannte und un-

bekannte Figuren auf den Schild kommen und wie sich das alles da etwa in den verschiedenen Metallfarben und in der Kleinheit des Mafsstabes ausnehmen mag: das ist das Interesse einer etwas kindlichen, spiellustigen Neugier, wie auch wir grofsen Kinder sie gelegentlich empfinden dürfen. Oder es interessiert uns, was der Dichter Homer so und soviel Jahrhunderte vor Christi Geburt für Vorstellungen von bildender Kunst gehabt, wie er die Natur beobachtet habe, wie er als erzählender Dichter beschreibe u. s. w.: das ist wissenschaftliches Interesse. Vielleicht regt sich in uns das Gefühl eines Kontrastes zwischen Scenen eines ursprünglich einfachen und frischen Menschenlebens und unserem persönlichen, verworrenen und verwischten Kulturleben: das wäre ein Interesse sentimentaler Empfindung, Homer gegenüber kein reines ästhetisches Interesse. Ein ästhetisches Interesse, welches rein und unvermischt durch das ursprüngliche Wesen der homerischen Poesie angeregt würde, hätten wir nur dann, wenn wir selber homerische Menschen, Homers Zeitgenossen wären oder aber es vermöchten, auf Augenblicke jugendlich zu sein wie die Zuhörer Homers. Jugendlich — denn wir müfsten noch Helden werden wollen wie Achill, müfsten uns nichts Höheres wissen als herrliche Waffen, müfsten eine Schildfläche voll Figurenbilder in Gold, Silber, Zinn und Erz für das Ideal der Waffenschmiedekunst ansehn, ein Ideal, welches nur ein Gott zu verwirklichen vermöchte, müfsten Hochzeitszüge und Gerichtssitzungen, Belagerung und Überfall, Pflügen, Kornernte und Weinlese, Rinderhutung und Schafweide ungefähr für den Inbegriff des menschlichen Lebens und einen Reigentanz für die Krone aller Lebensfreude halten können; mit Sonne, Mond und vier Sternbildern müfsten wir den Himmel ausgefüllt und mit dem Wasserbande des Okeanos' das rings um die Erdscheibe geht, die Welt abgeschlossen sein lassen. Wie viele von uns vermögen das wirklich ohne Selbsttäuschung? rein und ohne Vermischung mit historischen oder sentimentalen Interessen? und wie oft vermögen sie es?

Nun also? Die Römer Vergils in den zwanziger Jahren vor Christi Geburt sind ein historisches Volk im besten Sinne des Wortes, also nicht ein Verein historisch gebildeter und ge-

lehrter Individuen mit schwachen politischen und nationalen Bedürfnissen, sondern ein Volk, welches wie kein andres von Hause aus Beruf, Drang und Kraft hat, der Welt ihre Geschichte zu machen. Nun aber hat es in Erfüllung seines politischen Berufs sich selber fast zerstört, sein ursprüngliches Wesen fast zersetzt und unsäglich gelitten. Und dieses Volk erhebt sich nun aus Zuständen der Krafterschöpfung und Verzweiflung zum neuen Gefühl seiner ursprünglichen Kräfte und Wesenseigenschaften und sieht mit dem aufleuchtenden Auge des Genesenden, der in eine künftige Zeit des neuen Schaffens hinausblickt, die künftige Erfüllung seines nationalen Berufs vor sich. Ob da den Römern die Bilder ihres eigenen nationalen Wesens kalt und langweilig sind? ob die Wölfin des Kriegsgottes, welche in der göttlichen Wildnis die Stifter römischen Wesens säugt und mit leckender Zunge ihnen Gestalt giebt, ob das furchtbare Gericht, das am treubrüchigen Mettus geübt wird, oder die römische Götterverehrung, durch welche Rom vor den gallischen Barbaren gerettet wird, ob die Verdammnis eines Catilina und die ewige Ehre eines Cato, ob der leuchtende Triumph nationaler Götter bei Actium und die feierliche Huldigung der Erdenvölker vor dem Schutzgotte des Kaisers — ob dies alles die Römer Vergils etwas angeht? Es ist ihr eigenes Leben und Weben, das sie in diesen Bildern feierlich schön nacherleben.

Wir sind keine Römer vergilischer Zeit, so wenig wir echte Zuhörer des Homer sind. Zu den Thatsachen der römischen Geschichte haben wir sogar von Schule und Wissenschaft her ein so historisches Verhältnis, dafs uns eine rein poetische Idealisierung besonders schwer fällt. Und doch steckt in römischer Sage und Geschichte wiederum soviel ewig und allgemein Menschliches, und die besonderen Kämpfe der vergilischen Zeit um verlorene sittliche Volksgüter, um einen nationalen Beruf und eine schönere Zukunft von Volk und Nation haben gerade mit den Kämpfen unserer eigenen Zeit soviel Verwandtschaft, dafs auch wir uns an Vergils Bildern erfreuen und erwärmen dürfen.

Also nicht blofs des poetischen Schmuckes wegen, wie Lessing meint. Vergils Form ist nicht ein schönes Kleid,

welches über ein lebloses Gestell gehängt ist; sie ist überhaupt nicht in der Weise, wie viele Kritiker auch heutzutage meinen, vom Inhalt abzulösen, wie ein schönes Kleid auch vom schönen Körper ablösbar ist, sondern wie jede echte Form ist sie selber Körper, in dessen Gliederung, Farbe, Bewegung und Ausdruck das innere Leben und Wesen seine notwendige Erscheinungsart hat. Der Stoff Vergils sind nicht die historischen Thatsachen, sondern ideale Anschauungsbilder römischen Lebens; diese idealen Bilder schaut er als epischer Dichter schon in den Vorgängen und Gestalten römischer Geschichte und Sage selbst, er sieht als Dichter diese Vorgänge und Gestalten bereits als schön, als ebenmäfsig gegliedert, als bewegt von einer schönen Idee. Folglich mufs auch die äufsere Gestalt, durch welche die Anschauungsbilder in die Erscheinung treten, eine schön gegliederte und schön bewegte sein. So ist z. B. jedes Beiwort, das die Erklärer etwa als 'schmückendes' Beiwort bezeichnen und damit als etwas halb Überflüssiges erklären, dem Ausdruck der Idee dienstbar: die Grotte des Mars heifst die grüne, weil die Idee der ursprünglichen Natur und Natürlichkeit darzustellen ist; im Zuge der huldigenden Völker heifsen die Daher die unbezwungenen und vom Araxes heifst es, dafs er sich gegen die Schmach einer Brücke empöre, weil die Idee hier Vorstellungen schwer zu überwindender Völker und Naturhindernisse fordert. Die poetische Figur der Apostrophe ferner verwendet der Dichter im Bilde von Mettus, der vom Viergespann zerrissen ist: lebhaft spricht sich in dieser Figur die Teilnahme an der Idee furchtbar strenger Gerechtigkeit und Redlichkeit der Römer aus. Wie schön wird die Seeschlacht von Actium als Schlacht der Götter und Dämonen durch die Schilderung des goldig leuchtenden Meeres und der in den Wellen spielenden silberfarbenen Delphine eingeleitet! Die Götter selber, die unseren Erklärern leicht als bloſse Metaphern und Allegorien erscheinen, sind im Zusammenhang der vergilischen Darstellung so persönlich und leibhaftig wie nur irgendwelche dichterischen Menschengestalten, aber auch ebenso ideal wie diese: in ihnen stellt sich das edle, geistige Wesen römischer Götter oder das durch Sittlichkeit geadelte und verklärte Sinnenwesen römisch-

griechischer Götter dem wüsten, niedrig sinnlichen Wesen morgenländischer Götzen gegenüber.

„Da die Beschreibung der Bilder," fährt Lessing fort, „nicht Aeneas macht, auch nicht Venus, sondern da sie aus dem eigenen Munde des Dichters kommt, so bleibt während derselben die Handlung offenbar stehen. Keine einzige von den Personen des Dichters nimmt an der Beschreibung teil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluſs, ob auf dem Schilde dieses oder etwas Anderes dargestellt sei." — Daſs auch bei Homer fast die ganze Beschreibung direkt als epischer Bericht von Bildern gegeben wird, welche der Phantasie des Dichters als fertige vorschweben, und nur verhältnismäſsig flüchtig jeweilen wieder daran erinnert wird, daſs eine Person der erzählten Handlung die Bilder machte, davon ist bereits gesprochen. Es würde also auch bei Homer die Handlung allemal, so lange der Dichter selber beschreibt, stille stehn, um wieder einen kleinen Ruck vorwärts zu thun allemal dann, wenn er wieder erzählt mit seinem 'hinein aber setzte er das und das'.

Ich will mir an einem anderen Beispiele aus Homer die Sache klarer machen. Odysseus kommt vor den Palast des Alkinoos, und mancherlei Gedanken bewegt das Herz in ihm, wie er davor tritt, bevor er die eherne Schwelle erreicht hat; denn wie Sonnenglanz oder Mondenlicht geht es über die hoch oben bedachte Halle des Alkinoos. Nun folgt bei Homer eine Schilderung von siebenundvierzig Versen, in denen nicht ein Wort an Odysseus als Betrachtenden erinnert oder von irgend welcher Thätigkeit des Helden erzählt, eine Schilderung, welche durchaus aus dem Munde des Dichters kommt. Sie gehört dem Dichter um so mehr und den Beobachtungen und Gedanken des Helden um so weniger an, als nicht bloſs die Vorderseite des Hauses geschildert wird, die Odysseus von seinem gegenwärtigen Platze aus sehen kann, sondern auch das Innere der Halle, das er erst später sieht; ferner was in den Frauengemächern und Ökonomieräumen geschieht, dann der Garten mit seinen Abteilungen und seinen Gewächsarten und die Quellen — Dinge, welche Odysseus von seinem augenblicklichen Standorte aus nicht erblicken kann, welche ihn

auch persönlich rein nichts angehen, und welche er auch später, soviel uns erzählt wird, nicht in Augenschein nimmt. Nur dem Dichter gehören ferner Mitteilungen wie die über die Herkunft und die Eigenschaften der goldenen und silbernen Hunde, über den Reichtum der Phäaken, über die Kunstfertigkeit ihrer Frauen; als sein Eigentum bezeichnet der Dichter selber die Schilderungen, die er von den verschiedenen Arbeiten der Phäakenfrauen und von der Anpflanzung und der Fruchtbarkeit des Gartens giebt, durch den Gebrauch des Präsens und des präsentischen Perfekts: er sagt damit, das sei noch so zu seiner, des Dichters, Zeit. Also in der letzteren Beziehung tritt der Dichter Homer sogar ganz aus der eigentlichen Erzählform heraus und läfst uns den Odysseus, wie er einst vor dem Palaste des Alkinoos stand, völlig vergessen. Freilich, am Anfang hat der Dichter gesagt, Odysseus habe mancherlei in seinem Herzen bewegt beim Anblick der Halle, wie er hintrat, und nun kommt er wieder auf Odysseus zurück und sagt: 'Dahin trat und schaute der Vieldulder, der Lichtheld Odysseus. Aber nachdem er denn nun alles beschaut hatte für sich mit seinem Gemüte, schritt er rasch über die Schwelle.' Aber man erkennt noch an dem Ausdruck 'dahin (d. h. vor den soeben geschilderten) Palast trat und schaute er', wie sehr der Dichter die Schilderei nur als seine eigene geben will. Und ehe er wieder auf Odysseus zurückkommt, hat er erst hübsch säuberlich die Beschreibung als etwas Selbständiges abgeschlossen mit den Worten: 'solcher Art waren denn in Alkinoos Haus die prächtigen Gaben der Götter.'

Warum hat Lessing nicht wenigstens erwähnt, dafs auch Homer Beschreibungen aus dem eigenen Munde, statt aus dem Munde seiner Helden, gebe und uns Gemälde der fertigen, gewordenen Dinge vorführe statt Erzählungen vom Werden derselben? Die Handlung steht bei Homer in der That viel eher still als bei Vergil. Denn Vergil schildert nur, was sein beschauender Held einst auf dem Schilde vor Augen sah, wenn er es auch nicht verstand und die Namen nicht wufste; er schildert nur, was für den Helden persönlich, wenn auch ohne dessen Wissen, Bedeutung hatte; und

er schildert die Dinge als solche, welche zur Zeit, da sein Held den Schild betrachtete, auf dem Schilde waren. Homer dagegen beschreibt überwiegend Dinge, welche sein Held, den er als Betrachtenden eingeführt hat, nicht sah und welche ihn persönlich nichts angingen, und er beschreibt sie zum Teil als solche, welche zur Zeit des Dichters sind.[1])

Wann findet denn aber ein fehlerhaftes Stillstehn der epischen Handlung statt? Doch wohl dann, wenn etwas in das Epos eingeschaltet wird, was dem Wesen und Zweck epischer Darstellung widerspricht. Was ist aber Zweck und Wesen epischer Darstellung? Sie giebt ein schönes Abbild des Lebens, sofern dieses Erscheinung von Vorgängen oder Erlebnissen samt handelnden oder leidenden Gestalten ist, in der Form einer Erzählung aus der Vergangenheit. Zur Erscheinung der Vorgänge und der Gestalten gehören aber Erscheinungen des Ortes, der Zeit, der Mittel und Werkzeuge der Handlung: diese werden durch kürzere oder längere Beschreibungen oder Charakteristiken zur schönen Erscheinung gebracht. Da findet kein Stillstehn der Handlung statt: zur Erscheinung des Vorgangs, wie Odysseus in Ithaka ankam, gehört so gut wie Odysseus auch der Ort der Ankunft, der Phorkyshafen; und der Hafen gehört zur Erzählung, obgleich er doch in der Form des Präsens geschildert ist wie die Gärten des Alkinoos. Die Schönheit der Erscheinung fordert freilich ebenmäfsig gegliederte Bewegung, also auch ein richtiges Verhältnis der einzelnen Teile der Erscheinung zur Gesamtidee des Vorgangs. Dagegen ist es falsch, von den einzelnen Zügen eines Ortsbildes oder eines Gerätbildes nachher Konsequenzen für den Verlauf des Vorgangs zu fordern; wenn nur das Ortsbild oder Gerätbild der Gesamtidee des Vorgangs gedient hat,

1) Dafs man seit Lessing einen Teil dieser homerischen Darstellung als spätere und unorganische Einlage ausgeschieden hat (Kirchhoff, Die homerische Odyssee[2] S. 80 f. 206 f. nach Friedländers Vorgang), macht Lessings Urteil nicht billiger. Die Gründe für die Ausscheidung sind übrigens nicht überzeugend, da sie auf einen etwaigen ästhetischen Zweck der Schilderei überhaupt nicht Rücksicht nehmen; zudem wird das Auffälligste doch als episch zulässig angenommen (Kirchhoff S. 207) und ist von der alten Überlieferung als episch angenommen worden.

so mögen die Züge des Bildes nachher folgenlos bleiben und verschwinden. Was hat z. B. das Bild der Gärten des Alkinoos für die nachfolgende Handlung für Konsequenzen? Odysseus trifft nicht etwa, wie ein neuerer Dichter etwa dichten kann, mit Nausikaa unter den Granatbäumen und zwischen den Weinlauben zusammen;[1]) er bekommt nicht einmal eine Birne oder eine Traube dorther zum Nachtisch; man kann zweifeln, ob er am Hofthor oder im Hofe des Palastes die Gärten auch nur sehe. Freilich, für die Gesamtidee der Erzählung 'wie Odysseus zu Alkinoos einging' ist das Bild schön und wirkungsvoll: den Helden, der nackt und blofs an die Küste geworfen worden, empfängt alle Pracht und Herrlichkeit des Lebens; und diese göttliche Segensfülle des Phäakenlandes, in welchem ewige Frühlingsluft ein ewiges Grünen, Blühen und Fruchttragen hervorbringt, ist für Dichter und Hörer eine natürliche augenblickliche Umgebung für die Gestalt eines Helden, welcher vordem jahrelang auf dem wüsten Meere umhergefahren ist und nachher alle Herrlichkeit wieder verschmäht um einer rauhen Fels- und Waldinsel willen, die seine Heimat ist.

Prüfen wir auf diesen Gesichtspunkt hin vorerst den homerischen Schild. Welches wären denn die Konsequenzen der Bildnerei Hephästs in der folgenden Handlung? Ich sehe keine. Als Thetis dem Sohne die Waffen bringt, ist es der grimme Mut beim Anblick kriegerischer Wehr und die Freude an der Pracht und der Kunstfertigkeit der gesamten Waffen, was der Dichter erwähnt: auf die Bilder des Schilds deutet nichts.[2]) Da, wo Achilleus sich wappnet, wird vom weitleuchtenden Schein erzählt, der vom schönen, kunstreichen Schilde ausging, aber von den Bildern ist nicht die Rede; eine glatte, unverzierte Fläche würde vielleicht noch stärker leuchten.[3]) Ebensowenig hat die Bildnerei des Hephästos

1) Goethe (Hempelsche Ausgabe) Bd. X S. 541 ff. und neuerdings Hermann Schreyer in seiner freien Ausführung des Goetheschen Entwurfs 'Nausikaa', III. Aufzug 3. Auftritt.

2) Il. XIX 12 ff. Der Ausdruck δαίδαλα ist allgemeiner Art: V. 13. 19.

3) Il. XIX 373 ff.

irgend eine Wirkung oder wird auch nur erwähnt da, wo der Speer des Aeneas dem Achilleus die zwei äufseren, ehernen Lagen des Schildes durchbohrt, aber von der Goldschicht gehemmt wird; ebensowenig beim Speerwurf des Asteropaios, während doch der Dichter beidemal von dem Schilde als einer Gabe des Gottes uns erzählt;[1]) auch bei Hektors Speerwurf bringt nichts die besondre Bilderzier des Schildes in Erinnerung.[2]) Was hatte sodann der Inhalt der Bilder des Hephästos gerade mit Achilleus oder mit Achills Thaten zu thun? Höchstens die Belagerung der Stadt ist ein Gegenstand, welcher für einen Helden vor der Stadt Troja bezeichnend ist, aber eben für jeden andern Helden dieser Art ebensogut als für Achilleus. Zwar mufste Achilleus einen neuen Schild haben; deshalb mufsten aber nicht Bilder besonderer Art darauf sein: ebensogut müfsten besondere Helm- oder Panzerverzierungen genannt werden. Zwar konnten immerhin Bilder dieser Art auf einem Schilde Achills sein: deshalb mufste der Dichter sie nicht eingehend schildern; oder warum schildert er nicht auch die Kämpfe der Troer und Achäer, welche Helene am Webestuhl in das purpurne Doppelgewand einwirkte?[3]) Ein Künstler wie Hephästos mochte auf einem Schilde ein Thal der Hirten darstellen: was ging das den Achilleus an? Hephästos konnte in das Rund des Schildes die ganze natürliche und menschliche Welt einschliefsen; aber erscheint deshalb der Held irgend einmal, vor oder nach der Anfertigung seines Schildes, in irgend welchem besonderen Vorstellungsverbande mit der Gesamtheit der natürlichen und menschlichen Welt? Man müfste denn etwa allegorisieren wollen, und das will Lessing jedenfalls nicht. Warum tadelt denn aber Lessing an Homer nicht, was er an Vergil tadelt, dafs es nämlich auch nicht den geringsten Einflufs habe, ob auf dem Schilde dieses oder etwas Andres dargestellt sei? dafs also die Handlung still stehe?[4])

1) Il. XX 267 ff. XXI 164 f.

2) Il. XXII 290 f.

3) Il. III 126.

4) Herder, Kritische Wälder, erstes Wäldchen 16, erklärt in seiner Polemik gegen Lessing: die ganze Scene Homers sei Handlung und

Ich erkläre mir die homerische Schilderung folgendermafsen. In der Idee einer Dichtung von Thaten und Erlebnissen eines göttlich menschlichen Helden ist es eine natürliche Teilidee, dafs diesem göttlich menschlichen Helden zu seinen schicksalsvollsten Thaten von einem Gott göttliche Waffen geschmiedet werden. Zur Idee vollkommener Heldenwaffen, wie sie der Götterschmied verfertigt, gehört wieder die Idee einer wunderbar vollkommenen Kunst der Waffenverzierung. Die Kunst der Waffenverzierung ahmt in Metall allerlei Erscheinungen des göttlich natürlichen und des menschlichen Lebens nach: aus der Idee einer wunderbar vollkommenen, göttlichen Nachahmung der Erscheinungen dieses Lebens geht die Idee einer Bilderreihe hervor, in welcher die göttlich natürliche und die menschliche Gesamtwelt sich darstellt. Und diese letzte Idee, die sich übrigens dem Dichter selbstverständlich nicht wie uns durch solche Deduktion ergiebt, führt Homer als erzählender Dichter aus; als er erzählt, wie Hephästos, der Gott, für den göttlichen Helden Achilleus eine Rüstung geschmiedet habe, schaut er im Runde des Schildes das Rund der okeanosumströmten Welt wunderbar nachgebildet. Nach dem Zusammenhang der Erzählung will er erzählen, dafs Hephästos in den und den Bildern die Welt im Metall des Schildrundes nachgebildet, und er denkt auch von Zeit zu Zeit an den arbeitenden Künstler und an den Stoff, in welchem derselbe arbeitet. Aber mit der dichterischen Lust an der Vorstellung, wie der Gott auf einem metallenen Gerät Götter, Menschen und Dinge, die ganze Welt abschildere, verbindet sich die ebenso dichterische Lust an der Vorstellung, wie in den fertigen Bildern des Gottes das ganze Leben der Welt sich weit und klar aufthue; und über die Lust am Einlegen des Gottes und am

---

wirke energisch auf die Seele, indem man fortwährend die Kunst des schaffenden Gottes bewundere, die Macht des Schildes erkenne und sehnlich auf die Vollendung im Interesse der Handlung warte. Nach dem, was über die Art der Schilderei Homers gesagt worden, ist diese Interpretation unmöglich: die Macht und Mächtigkeit des Schildes erkennen wir nur anfangs und wieder am Ende, auf die Vollendung wartet niemand.

Erzählen des Werdens siegt immer und immer wieder die Lust am eigenen Auslegen und am reichen, lebensvollen Inhalt des Gewordenen. Es geht damit dem Dichter hier gerade so, wie mit Vergleichungen, welche ihm zu ausgeführten Gleichnissen werden. Ich glaube, dafs auf diese Weise Homers Schilderung besser gerechtfertigt sei, als durch ein Dutzend späterer Stellen der Iliade, an denen die Bilder des Schildes wieder erwähnt würden. Homers Schild des Achilleus steht im engsten Zusammenhang der Ideen des ganzen Gedichtes.

Prüfen wir nun ebenso Vergils Schild des Aeneas auf den Zusammenhang mit den Ideen der Aeneide. Die Aeneide giebt uns das ästhetische Bild eines Lebens, in welchem ein Held, vom Schicksal aus der alten Heimat vertrieben, über Meere und Länder irrend, mit Elementen und Menschen und seiner eigenen Leidenschaft kämpfend, von den Göttern immer wieder nach einem vorwärts liegenden Ziele getrieben und immer wieder von denselben Göttern irre geführt und zurückgeworfen wird: der Held folgt schmerzvoll und doch gottergeben seinem Berufe, Stifter eines mächtigen, weltbeherrschenden Volkes auf schicksalsvollem neuem Boden zu werden, und gelangt endlich zum Ziele. Der Held dieser Aeneide ist also das ästhetische Bild eines Ahnherrn, welcher für seine Nachkommen, für eine gottverheifsene Zukunft seines Stammes im Dienste der Götter und des Verhängnisses kämpft. Insbesondere giebt uns die Situation des Helden im siebenten und achten Buche der Dichtung das Bild: wie jener kämpfende Ahnherr, als er endlich freudig auf dem verheissenen Boden angelangt und von dem Könige des fremden Volkes als willkommener und vom Schicksal angekündigter Gast, Schwiegersohn und Nachfolger schon in Land und Haus aufgenommen ist, nun auf einmal vor neuen, furchtbaren und schmerzlichen Kämpfen steht: feindliche Götter des Himmels und Mächte der Unterwelt reizen das friedliche, fromme Volk trefflicher Hirten gegen ihn auf, das gastliche königliche Haus wird um seinetwillen durch finstere Mächte in wilden, jammervollen Aufruhr gesetzt, der streitbarste und edelste Held der Nachbarschaft gegen ihn durch Geister der Unterwelt in den Kampf gejagt; weithin erheben sich die Völker zum Kriege wider ihn und erfüllen sich die

Länder mit Waffengetümmel. Das ideale Bild des nun bevorstehenden Krieges ist also das eines Kampfes, in welchem Himmel und Hölle (sozusagen) und Erde ankämpfen gegen die Erfüllung des Berufes, welcher dem Helden von Schicksal und Göttern auferlegt ist und für welchen er schon durch die ganze Welt sich durchgekämpft hat. Zu einem solchen Kampfe müssen die freundlichen unter den Göttern ihm die Waffen verleihen, es müssen göttliche Waffen und schicksalsvolle Waffen sein, weil sie für Gott und Schicksal geführt werden sollen: daher die Himmelszeichen, welche die Überbringung der Waffen und damit die Schicksalsberufung des Aeneas ankündigen,[1]) darum müssen nach den Geboten des Gottes dieselben Riesen, welche die Schicksalsblitze Jupiters schmieden, auch diese Schicksalswaffen schmieden, vor allem den Schild, welcher dem Helden den göttlichen Schutz gegen die feindlichen Geschosse ganz Latiums verbürgt.[2]) Aber der Schild pflegt das Abzeichen des Helden zu tragen und Art und Kampfziel des Helden anzukündigen, wie z. B. dort vor Theben das Schildbild des Kapaneus. Hier in der Aeneide soll den Schild ein Held tragen, welcher vertrauend, aber unwissend und oft enttäuscht den göttlichen Weissagungen folgt, und das Kampfziel ist die gebotene Stiftung einer neuen Nation und die verheifsene Zukunft der Nachkommen: deshalb hat der wissende Gott in den Bildern des Schildes eine Weissagung gegeben und die herrliche zukünftige Entfaltung des Aeneadentums im nationalen Wesen des römischen Volkes dargestellt. So, meine ich, ergiebt sich aus der Idee der Aeneide die Idee des Helden, aus dieser die Idee des besonderen letzten Kampfes, aus dieser die Idee des Götterschildes, und aus dieser die Idee der Schildbildnerei. Selbstverständlich ist auch Vergil, wie Homer, nicht durch solche kritische Deduktion, sondern durch dichterische Intuition auf diese Idee gekommen; dabei ist seine Intuition wie bei jedem andern Dichter beeinflufst durch die poetische Tradition, hier also durch den 'idealen' Homer.

1) VIII 520 ff. 533: ego poscor Olympo.

2) VIII 447 f.: ingentem clipeum informant, unum omnia contra | tela Latinorum.

Steht also die Handlung während der Schildepisode still? Wenn erzählt wird, wie Venus ihrem Sohne die Waffen brachte und wie nun, dort im Hain unter dem Baume, der wunderbare Schild dem Helden weissagte, eine Weissagung, welche der Held freilich nur ahnend, nicht wissend vernahm, so ist das so gut ein Stück fortschreitender Handlung, als wenn Jupiter der Venus die Zukunft ihres Sohnes und seines Stammes weissagt, oder wenn z. B. in der Iliade Andromache die traurige Zukunft ihres Astyanax ausmalt und zwar dem toten Hektor, der das alles nicht mehr hört.[1]) Der Schild eines Gottes kann doch so gut weissagen, als eine Sternschnuppe, und eine längere Weissagung ist so gut epische Handlung als eine kurze, eine sofort verstandene so gut als eine, welche noch unverstanden bleibt. Ja, wenn es sich darum handelte, uns ein getreues Gemälde des Schildes als solchen und der ehernen, silbernen und goldenen Gestalten darauf und ihrer Anordnung zu geben, dann könnte von Stillstand die Rede sein; in gewissem Sinne, aber nicht in tadelndem, haben wir ja sogar bei Homers Schilderung des Alkinoospalastes und der Alkinoosgärten von Stillstand geredet. So aber dürfen wir beim vergilischen Schilde des Aeneas sogar in höherem Sinn von Fortschritt der Handlung reden als beim homerischen Schilde des Achilleus.

Und nimmt also wirklich keine einzige von den Personen des Dichters an dem, was da beschrieben wird, teil? Dafs Venus, die wissende Göttin, dem Sohn die Waffen recht in ihrem Glanze vor die Augen stellt und ihn dann absichtlich seinem Staunen und Ahnen und aufgeregten Thun überläfst, ist auch eine Art Teilnahme. Der Gott, der die Bilder gemacht hat und nun in den Bildern dem Helden weissagt, nimmt damit ebenfalls an der gegenwärtigen Scene Anteil: er weissagt gegenwärtig sozusagen durch den Mund des Schildes. Und der Held, der die Bilder betrachtet und sich ihrer freut, dem in ihnen sein Schicksal vor Augen gestellt wird und für dessen bevorstehenden Sieg die dargestellten

1) Il. XXII 484 ff.

Vorgänge einer um den andern im Sinne der Zuhörer Bürgschaft leisten — auch der Held ist stark beteiligt.

Und hat es also wirklich keinen Einfluſs auf das Folgende, ob auf dem Schilde des Aeneas dieses oder etwas Andres dargestellt sei? — Wenn der Held sich an einem Bilde gerade von Kämpfen und Siegen, von Götterverehrung und von Götterhilfe erfreut und also freudiger in die eigenen Kämpfe hineingeht und gewisser auf die Götterhilfe vertraut, so ist das immer schon mehr Einfluſs auf das Folgende, als wir vorhin bei homerischen Schilderungen beobachteten. Aber vor allem dichtet der Dichter doch am Ende nicht für den Helden, sondern für sich und seine Zuhörer. Wenn nun Dichter und Hörer den Helden müde vom Ritt und am Vorabend eines schweren Schicksalskampfes zwar ruhevoll, aber doch ernst und feierlich gestimmt im dämmrigen, kühlen Haine der Götter sitzen und in der göttlichen Einsamkeit innerliche Erholung suchen sehen, so ist ihre Teilnahme zunächst eine persönliche, der idealen Person des Helden geltende. Da wird nun aber diese persönliche Teilnahme am Geschick des Helden erweitert und erhöht zur Teilnahme an dem künftigen Volke des Helden und an der zukünftigen inneren Gröfse dieses Volkes und seinem gottgegebenen Berufe, und diese Teilnahme ist eine wahrhaft lebendige, weil Dichter und Hörer selber Römer sind, selber an jenem Berufe teilhaben und selber in einer Zeit hoher Erfüllung und noch höherer Erwartung leben. Das muſs also die ästhetische Spannung auf die nachfolgenden Kämpfe und ihren Ausgang mächtig steigern. Ebenso hat es in diesem subjektiven Sinne wesentlichen Einfluſs für das Folgende, daſs Dichter und Hörer als Wissende ihren Helden in seine Kämpfe hineinziehen sehen, während der Held unwissend, wenn auch freudig und vertrauensvoll ist; mag nun kommen, was da will, mag der Held selber wieder enttäuscht, in seinen edelsten Gefühlen tief verletzt werden, mögen die edlen Völker in blinder Leidenschaft die gewaltigsten Anstrengungen machen, sich gegenseitig zu vernichten, und mögen feindliche Götter die Entscheidung immer wieder hinausschieben oder gar anders zu wenden scheinen, so folgen doch Dichter

und Hörer all dem Wechsel und Wandel mit derjenigen ästhetischen Lust, welche erregt wird durch das Widerspiel zwischen diesen einzelnen, von der Zielrichtung abspringenden Bewegungsgliedern und der einen grofsen Gesamtbewegung. Diese eine grofse Gesamtbewegung und ihre Zielrichtung halten wir aber unverlierbar in unsrem Geiste fest, wenn uns von Zeit zu Zeit deutlich und leuchtend das Ziel gezeigt wird, wie hier auf dem Schilde des Aeneas.

Also für die Hörer, für ein lebhaft teilnehmendes, durch schweres Volksgeschick empfänglich gestimmtes Volk scheint uns Vergil zu dichten. Anders urteilt Lessing. „Der witzige Hofmann," sagt er, „leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzt, aber nicht das grofse Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werkes verläfst und alle äufseren Mittel, interessant zu werden, verachtet." So Lessing, und so unsere Vergilausleger und Litterarhistoriker fast ausnahmslos ihm nach. Das witzige Wesen der kleinen Höfe, mit den allegorischen Belustigungen des Witzes und Verstandes, in einer politisch vielfach kleinen Zeit, mochte zu Lessings Zeit solche Urteile entschuldigen: jede Zeit liest die Dichter, auch die Dichter andrer Völker und Zeiten, mit ihren eigenen Augen. Politisch könnten wir heutzutage höher und freier stehen, auch an der augusteischen Zeit brauchten wir nicht mehr über dem Hofe das Volk und über den Hofleuten die Dichter der Nation zu übersehn. Es ist gewifs nicht hofmännisch und witzig, in den Ereignissen der alten Geschichte seines Volkes und in den ehrwürdig strengen Bräuchen der Vorfahren Idealbilder des nationalen Wesens zu schauen und zu schildern. Auch darin liegt weder etwas Witziges noch etwas Hofmännisches, wenn ein Dichter nach einem Jahrhundert der politischen Umwälzungen und Bürgerkriege, nach Jahrzehnten kläglichster Räuber- und Barbarennöte, nun das Ende der Bürgerkriege und der Barbarennot als den Anfang einer besseren Zeit begrüfst, einer Zeit, in welcher die alten angestammten Götter sich der römisch-italischen Nation wieder gnädig zuwenden, durch Männer göttlicher Abkunft und Berufung wieder ein hoffnungsfreudiges nationales Streben und Leben

erwecken und so die in Blut und Wesen dieses Volkes liegenden Kräfte und Gaben zur reichsten Entfaltung und die diesem Volke gegebenen Verheifsungen zur herrlichsten Erfüllung bringen. Das ist nicht hofmännisch, und es wird auch nicht schmeichelhaft angespielt, sondern offen und mit dichterischer Aufrichtigkeit gesagt, dafs nicht Augustus, sondern die Götter seines Geschlechtes und seiner Nation das Barbarentum besiegen und eine neue römische Weltherrschaft und Weltsitte schaffen. Mag Vergil in der realen Wertschätzung der augusteischen Herrschaft, vielleicht auch in der realen Schätzung der Tiefe und Nachhaltigkeit der Volksgefühle sich getäuscht haben: ideal hat er Recht, oder es hat noch kein Dichter Recht gehabt, der in Zeiten gewaltiger Umgestaltungen nicht den jämmerlichsten Pessimismus in Versen ausgesprochen hat.

Aber nun das grofse Genie, das sich nur auf die innere Stärke seines Werkes verläfst und alle äufseren Mittel verachtet! Was ist denn die innere Stärke des homerischen Werkes in der Schilddarstellung? und welches sind Homers Mittel?

Die schöne Idee, wie der Götterschmied dem göttlichen Helden zum gröfsten Kampf göttliche Waffen schmiedete und auf dem Schilde ein Bild der ganzen Welt wunderbar getreu bildete — diese schöne Idee ist die innere Stärke des homerischen Werks. Homers Mittel sind Erzählung, dafs der Gott das und das bildete, und Schilderung der Vorgänge, wie sie sich in der Wirklichkeit und zum Teil in dem Abbilde auf dem Schildrund darstellten. Die Art der Erzählung und der Schilderung ist die des homerischen Epos überhaupt: eine gewisse einfach feierliche Art, heroische und göttliche Vorgänge und Dinge aus einer mächtigeren Vergangenheit darzustellen, ein lustvolles Staunen über das Wunderbare und doch schlichte Ruhe, weil eben das Wunderbare an Heroen und Göttern natürlich ist; freudige Teilnahme an den mannigfaltigen Vorgängen des allgemeinen menschlichen Lebens und der Natur, sofern diese zur heroischen und göttlichen Welt die schöne Ergänzung bilden, aber keine aufgeregte Teilnahme, als ob etwa dieses reichbewegte Menschen- und

Naturleben oder die Freude daran einmal verloren gehen könnte oder schon verloren gegangen wäre und nun müfste gerettet oder wiedergewonnen werden.

Was ist die innere Stärke des vergilischen Werkes in der Schilderei? Die schöne Idee, wie der wissende Gott dem gottberufenen, aber unwissenden Helden die ganze Zukunft seines Geschlechtes und Volkes in Bildern seines Kampfschildes weissagte, sowie es sich seither alles getreu erfüllt hat. Was sind die Mittel? Erzählung, dafs der Gott das und das gebildet hatte, und schildernde Erzählung der Vorgänge, wie sie sich in den Bildern darstellten; der Ton empfindungsvoll, stellenweise von hohem Pathos, weil das dargestellte Leben und Wesen der Vorfahren und das dargestellte Walten und Eingreifen der nationalen Götter und der Glaube daran und die Kraft dazu den Nachkommen fast verloren gegangen sind und erst infolge erschütternder Ereignisse und Erfahrungen wieder ersehnt werden.[1]) Eine andre Zeit fordert einen andern Inhalt oder eine andre innere Stärke des Kunstwerkes, und andre Hörer bedürfen andrer Mittel der Darstellung. Das grofse Genie aber offenbart sich mindestens nicht darin, dafs es Forderungen und Bedürfnisse seiner Zeit und seiner Hörer einfach verkennt.

Damit kommen wir zum Schlufsurteil Lessings, das noch immer nachgesprochen wird.[2]) Der Schild des Aeneas, sagt er, sei ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln, ein fremdes Bächlein, das den eigenen Strom etwas reger machen solle; dagegen der Schild Achills sei Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens. Bei Homer müsse ein Schild gemacht werden, und weil der Schild des Hephästos würdig sein müsse, lasse ihn Homer Zieraten künsteln, behandle diese Verzierungen aber als blofse Verzierungen, welche um des Schildes willen da seien; dagegen scheine Vergil den Schild blofs um der Zieraten willen machen zu lassen.

Die hier angegebenen formalen Tendenzen beider Dichter

1) Horazstudien S. 294.

2) Z. B. auch von Lohmann, De Achillis Herculis Aeneae clipeis ab Homero Hesiodo Vergilio descriptis (Programm Rheine 1877) S. 16.

möchte ich zuerst prüfen. — Warum mufste für Achill ein Schild gemacht werden? konnte Achill nicht einen schon fertigen nehmen, vielleicht einen von Hephäst bereits gefertigten? Nein, poetischerweise gebührte dem Helden für den entscheidenden Kampf ein neuer und ganz besonders für diesen Kampf zu verfertigender Schild. Gut, dem Helden Vergils gebührt jetzt, da er überhaupt zum erstenmal in den eigentlich kriegerischen Kampf um die neue Heimat eintritt, erst recht ein neuer, besonderer Schild. — Aber wenn denn ein Schild gemacht werden mufste, warum vom Gotte? Bei Homer, weil für den Sohn der Göttin, dem vom höchsten Gotte Genugthuung versprochen ist, zum Rachekampfe für den einzig geliebten Freund und gegen den einzig furchtbaren Gegner (furchtbar vor allem durch die ideale Stärke seiner heiligen Sache) nur ein Götterschild angemessen erscheint; bei Vergil, weil für den Sohn der Göttin, der für die Götter selber und das göttliche Schicksal kämpft, zu einem Kampfe, welcher wie ein Gottesgericht gegen entgegenstehende feindliche Gottheiten, gegen einen von einer göttlichen Schwester geliebten und unterstützten Gegner, gegen hohe, heilige menschliche Rechte und ein edles, frommes Volk entscheiden soll — weil für einen solchen Helden und Kampf ein Götterschild die einzig angemessene Schutzwaffe ist. Mag also bei Homer durch den Verlust der alten Waffen die Schmiedung der neuen äufserlich besser vorbereitet erscheinen, so ist poetisch für Aeneas ein neuer, göttlicher Schild notwendiger als für Achilles.

Wenn denn, wie Lessing sagt, das Notwendige aus Götterhand nie ohne Anmut kommt, warum müssen die anmutigen Verzierungen im Einzelnen geschildert werden? Bei Homer deshalb, weil dem Dichter die Idee einer weltumfassenden Allseitigkeit und Fülle von Erscheinungen auf dem Schilde sich mit selbständiger Bedeutung aufdrängte und diese Idee sich nicht anders zum Ausdruck bringen liefs als durch unmittelbare Schilderei in einzelnen Bildern. Wiederum hatte sich dem Vergil die Idee aufgedrängt, dem Aeneas die ganze Fülle der Erfüllungen seines Geschickes durch den Gott weissagen und den Helden diese Weissagung als Schild-

zeichen in den ungewissen Kampf tragen zu lassen: diese Idee liefs sich ebenfalls nur durch unmittelbare Vorführung einzelner Bilder wirksam ausführen.

Homer behandle die Verzierungen als bloſse Verzierungen? — Er behandelt sie so selbständig, daſs man an den Schild nur sehr unbestimmt und insbesondre an den Schild Achills kaum mehr denkt. Also entweder hat er seine Absicht, die Verzierungen als bloſse Verzierungen zu behandeln, verfehlt, oder aber er hat diese Absicht überhaupt nicht gehabt, und die Schildbilder sind ihm ein Stoff von selbständigerer Bedeutung. Bei Vergil haben jedenfalls die Schildbilder ihre eigene, selbständige Idee: dort bei der Schmiedung des Schildes in der Cyklopenschmiede war der Dichter erfüllt von der Idee des furchtbar Gewaltigen, des Götter- und Menschenbezwingenden; hier bei der Betrachtung der weissagenden Bilder im heiligen Hain erfüllt den Dichter die Idee der Gewiſsheit und Hoheit des Zieles, für welches jene Schicksalswehr getragen wird. Zwei so vollauf berechtigte und dabei so verschiedenartige Ideen müssen so ausgeführt werden, daſs sie sich nicht gegenseitig stören, und dieses läſst sich, um Lessings Ausdruck zu gebrauchen, allein in der Manier des Vergil thun.

Vergil scheine den Schild nur der Zieraten wegen machen zu lassen? — Warum schildert er dann die Zieraten nicht eben da, wo er den Schild um ihretwillen machen läſst? Dieser Spieſs lieſse sich leicht gegen Homer umdrehen — freilich, treffen würde er den Homer so wenig, als er den Vergil trifft. Nämlich Homer läſst den Schild zwar machen um des Schildes willen; die Zieraten aber, die sachlich auch um des Schildes willen da sind, werden doch vom Dichter geschildert nicht um des Schildes, sondern um ihrer selbst willen. Und allerdings sind die Zieraten da, weil der Schild des Hephästos würdig sein soll; aber weil wiederum die Zieraten selber des Hephästos würdig sein sollen, werden sie so geschildert, daſs der Schild gar nicht mehr der eigentliche Stoff der Darstellung bleibt. Allerdings endlich läſst Homer seinen Hephästos die Zieraten künsteln, indem derselbe den Schild macht; aber indem Homer ihn die Zieraten künsteln

sieht, sieht er die Zieraten schon so, wie sie vollendet sind, er stellt Hephästos' zauberhafte Kunst nur in ihrem fertigen Ergebnis dar, weil er den Zauber der Verfertigung einfach nicht darstellen kann. Vergil hinwiederum läfst weissagende Bilder auf dem Schilde stehen, weil der Schicksalsschild vom schicksalskundigen Gotte kommt, und er läfst den Aeneas die Bilder als fertige betrachten, weil ihm an der Kunstfertigkeit des Gottes hier nichts, aber an der weissagenden Kraft der Bilder für den Kampf des Helden alles gelegen ist.

Soviel über das formale Urteil in den Schlufsworten Lessings. Noch ein Wort über das sittlich-ästhetische Schlufsurteil die nationale Tendenz Vergils betreffend. Wie Lessing, so stellen auch die meisten neueren Kritiker und Ausleger, ausdrücklich oder stillschweigend, die sogenannte nationale Tendenz Vergils in einen Gegensatz zu einer allein wahren poetischen Absicht, wie sie z. B. Homer habe.[1]) Ich meine aber, das Verhältnis zum Nationalen sei bei Homer und Vergil ganz naturgemäfs verschieden, ohne dafs deshalb der eine Dichter dichterischer sei als der andre. Ein Volk, dessen Nationalität bisher nie als solche mit Untergang bedroht gewesen ist, ein Volk, welches mit Stolz auf eine grofse Zeit erobernder Völkerfahrt und ohne Reue auf erfolgreiche Verdrängung oder Unterwerfung stammverwandter Völker zurückblickt, welches mit ungetrübter, jugendlicher Hoffnung, mit nie gebrochenem Bewufstsein seiner Kraft in die Zukunft vorausblickt und welches seine Jugendkraft in einer Gegenwart voll freudigen Schaffens und reichen, vergleichsweise ruhigen Lebens bethätigt — ein solches Volk ist noch gar nicht zum pathetischen Gefühl seiner Nationalität gekommen und hat gar kein Bedürfnis, sich sein eigenes Leben von seinen Sängern im nationalen Sinn idealisieren zu lassen und in einer ästhetischen Welt vollkommener national sich auszuleben als in der Wirklichkeit. Eher wird der Sänger das, was im wirklichen Leben eines solchen Volkes einseitig national ist, im ästhetischen Bilde zum all-

1) Vgl. z. B. Georgii, Die politische Tendenz der Aeneide. Dazu meine Gegenbemerkungen, Fleckeisens Jahrb. 1882 S. 410 f.

gemein Menschlichen ergänzen, idealisieren.[1]) Dagegen blickt ein Volk, wie das römische Volk Vergils, auf selbstmörderische Kämpfe innerhalb der Nation und auf tötliche Bedrohung der Nationalität durch äufsere Feinde zurück und fühlt sich durch die allgemein menschliche Aufklärung, die Weltbildung der Hellenen und hellenisierten Orientalen auch innerlich in seinem innersten sittlichen Wesen bedroht, es sieht darum nur mit Furcht der zukünftigen physischen und moralischen Übermacht des Barbarentums entgegen[2]) und wird in der Gegenwart zwar durch äufsere politische Erfolge oft in nationale Erregungen versetzt, aber auch immer wieder durch Enttäuschungen an einem freudigen nationalen Schaffen und Leben gehindert. Ein solches Volk hat umgekehrt — verglichen mit Homers Ioniern — das Bedürfnis, in der Dichtung nationaler zu sein, als in der Wirklichkeit. 'Am farbigen Abglanz haben wir das Leben', das heifst in unserm Falle: das nationale Leben, das zu leben in der Wirklichkeit uns nur unvollkommen vergönnt ist, dürfen wir in dem farbenschöneren, ebenmäfsiger bewegten idealen Abbild, im Thatenleben der epischen Dichtung vollkommener durch- und ausleben. Wenn nun der eine Dichter dem einen Volke dieses, der andre dem andern jenes Bedürfnis befriedigt, so ist deshalb der eine so wenig als der andre ein 'Schmeichler'. Sicherlich hat man von den patriotischen und nationalen Schmerzen, aus denen die Aeneide geboren ist, nichts gespürt und hat darum auch den Vergil nicht verstanden, wenn man noch heutzutage so klug und leichtherzig von Vergils Schmeichelei gegenüber dem Nationalstolz der Römer spricht.

Ich glaube nicht, dafs es in Lessings Sinn gehandelt wäre, wenn ich nicht zum Schlusse offen sagte, was ich von seinem Urteil über Vergil denke. Ich sehe darin ein zwar erklärliches, aber für die philologische Gründlichkeit Lessings wenig ehrenvolles und in den Nachwirkungen höchst schädliches Vorurteil. Und der Schaden wird noch fortdauern. Denn es wird unsern Philologen und Lehrern umgekehrt

1) Vgl. über Homer Ranke, Weltgeschichte I 1, 160 f.
2) Vgl. Hor. c. III 6.

gehen, als es Lessing selber mit Aristoteles ging: Lessing meinte, mit der Autorität des Aristoteles getraue er sich allenfalls wohl fertig zu werden, wenn er nur auch mit dessen Gründen fertig werden könnte; unsere Philologen dagegen werden mit der Autorität Lessings nicht fertig werden, auch wenn sie allenfalls mit seinen Gründen fertig geworden sind.

III.

Die plastische Herstellung des epischen Bildes.

Vergil kann nicht eine Reihe von Bildern auf einem Schilde entworfen haben, ohne sich über deren Anordnung und Verteilung, also über die Möglichkeit eines plastischen Werkes Rechenschaft zu geben.[1]) Man hat sich den runden oder länglichrunden, gewölbten Schild zu denken. Die Oberfläche besteht wie bei dem Schilde des Achilleus, der dem vergilischen zu Grunde liegt, aus mehreren konzentrischen Ringen, auf welche Vergil bei seiner Beschreibung sich die Bilder verteilt denkt.[2]) Es ist dabei die Frage, ob Vergils Beschreibung den Weg vom Schildrande gegen den Schildbuckel oder umgekehrt gehe.[3]) Dazu kommt die andre Frage, wieviel Bilder er sich vorstelle und in wieviel Ringe er nach seinen Andeutungen die Bilder verteile. Der eine unserer Erklärer geht vom Rand zur Mitte,[4]) andere halten es für wahrscheinlicher, dafs der Dichter von der Mitte zum Rande gehe;[5]) dabei kann man aber den Dichter gelegentlich in seiner Beschreibung zwischen innen und aufsen hin und her hüpfen lassen.[6]) Dann zählt einer zehn Bilder,[7]) ein anderer

1) Oesterlen, Der Schild des Aeneas. Corr.-Blatt f. d. Gelehrten- und Realschulen Württembergs XXVII (1880) S. 385.

2) Lohmann, De Achillis Herculis Aeneae clipeis S. 6. Bouvier, Beitrag zur vergleichenden Erklärung der Schildepisoden in Homers Ilias und Vergils Aeneis S. 8, nach Otfried Müller.

3) Oesterlen a. a. O. S. 386.

4) So Kappes und Ladewig-Schaper in ihren Ausgaben. Lohmann S. 13. Bouvier S. 8 ff. 11.

5) Oesterlen S. 386.

6) So Ladewig-Schaper in der Ausgabe. Oesterlen S. 387.

7) Bouvier.

zwölf,[1]) ein dritter zwanzig[2]) u. s. w. Und wiederum Ringe rekonstruiert man drei oder vier oder sieben. Das alles nach den Andeutungen des Dichters.

Soviel ich sehe, ist eine Andeutung des Dichters bis jetzt zu wenig folgerichtig ausgenützt worden, und zwar gerade die allerdeutlichste. Man nimmt doch bei Homer gern fünf konzentrische Ringe an, indem man sich die fünf Lagen oder Schichten des Schildes in abnehmendem Umfange immer eine über die andre gelegt denkt, so dafs immer die untere über die obere mit einem rings umlaufenden Streifen hinausgehe. Vergil hat nicht fünf, sondern sieben Lagen oder, wie er es nennt, Kreise, und zwar läfst er diese Kreise immer einen in den andern 'hineinwickeln'.[3]) Sollte das nicht deutlich bedeuten, dafs Vergil sich sieben konzentrische Ringe dachte?

Es ist nicht schwer, nach den übrigen Andeutungen des Dichters nun auch die Bilder gerade auf sieben Ringe zu verteilen. Es hat jemand bei Homer den Schlufs gezogen: in den ersten sieben Versen von Erde, Himmel, Meer und Gestirnen seien gewisse Einzeldinge nicht genannt, die sich nachher auf den nachfolgenden Bildern fänden, und wiederum fänden sich auf diesen nachfolgenden Bildern fast alle in den sieben ersten Versen genannten Dinge; also sei in den ersten sieben Versen nicht ein besonderes einzelnes Bild, sondern nur eine kurze Übersicht des Inhalts der sämtlichen nachher folgenden Bilder enthalten.[4]) Für Vergil darf ich mir den umgekehrten Schlufs gestatten: in den ersten vier Versen der vergilischen Schildbeschreibung finden sich gerade die wesentlichsten Grundzüge der nachfolgenden Bilder nicht genannt, also namentlich nicht die nationalen Eigenschaften der Römer, und wiederum ist von den Dingen, welche die vier ersten Verse nennen, der Geschichte der Italiker und den

1) Lohmann; es werden aufserdem noch andre, nicht beschriebene Bilder angenommen. Ladewig-Schaper.

2) Oesterlen, wenn die Vierteilung auf allen Ringen im gleichen Sinne zu verstehen ist.

3) Aen. VIII 448: septenosque orbibus orbes | impediunt.

4) Bouvier S. 3 f.

Triumphen der Römer, den sämtlichen Nachkommen des Ascanius und der langen Reihe der von ihnen durchgefochtenen Kriege, eigentlich in den nachfolgenden Bildern verhältnismäfsig wenig die Rede; also sind die ersten vier Verse nicht eine allgemeine Inhaltsübersicht, sondern die Inhaltsangabe für ein besonderes Bild oder richtiger einen besonderen Bilderring; denn wegen der Fülle von Ereignissen und Helden und des Umfangs der Stoffe (ganze Kriege und deren eine schwere Menge!), auch wegen der umfassenden Bedeutung des Gesamtinhalts (die ganze italische und römische Geschichte!) — deswegen, mein' ich, müssen wir einen besonderen Ring annehmen. Natürlich ist es der äufserste; denn das Umfassende umfafst das Einzelne. Teilen würde ich den Ring nach den Andeutungen des Dichters in zwei Halbringe: der Dichter teilt deutlich ein in Triumphe der Römer in der Geschichte Italiens (also die Eroberung Italiens!) und Kriege der sämtlichen Nachkommen des Ascanius (also wohl der Julier!). Übrigens sehe ich diese Annahme glücklich bestätigt durch die nachfolgenden Worte: 'fecerat et'; die einfachste Erklärung dieses 'et' ist doch die, dafs es 'ferner, auch' bedeute; also würde, was vorher als Bilderinhalt angegeben ist, von einem selbständigen Bilde oder einem besonderen Bilderkreise gesagt sein.

Das wäre der erste Ring: nun folgt der zweite Ring. Dahin kommen: die Wölfin mit den Gründern Roms, dann die Stadt Rom mit dem Raub der Sabinerinnen, drittens der Völkervertrag des Romulus und des Tatius. Auf allen diesen drei Bildern kommt Romulus vor, als spielender Säugling, als wilder Jungfrauenräuber, als feierlich priesterlicher König: sie gehören also auf einen Ring zusammen, und durch die Wendungen 'nec procul hinc' und 'post idem' deutet auch der Dichter an, dafs er sich hier einen Entwicklungsring der römischen Geschichte vorstelle. — Der dritte Ring enthält: Mettus-Tullus, Tarquinius-Porsenna Rom belagernd, Porsenna über Cocles-Cloelia entrüstet, also ebenfalls drei Bilder. Porsenna, wie er die Aufnahme des Tarquinius fordert und Rom gewaltig eingeschlossen hält, kann ich mir nicht in einer und derselben Figur dargestellt denken mit Porsenna,

wie er dem Cocles auf der Brücke oder der Cloelia im Flusse entrüstet mit der Faust oder dem Schwerte droht: also zwei Bilder, aber eng verbunden, wie vorher die Kontrastbilder vom Jungfrauenräuber Romulus und vom priesterlichen Romulus. So haben wir noch einen schönen Parallelismus auf den beiden Nachbarringen: jeder drei Bilder, je zwei von den dreien enger zusammengehörig. Dafs mit Mettus-Tullus aber jedenfalls der dritte Ring beginnt, deutet der Dichter mit seinem 'nec procul inde' an, welches im Vergleich zu dem vorigen 'nec procul hinc' eine weniger enge Zugehörigkeit, ein ruhigeres Einsetzen der Schilderung bei einem neuen Abschnitte bezeichnet. Wiederum zeigt die Anreihung der Porsennabilder mit 'nec non', dafs diese noch auf demselben Ringe sich befinden wie das Mettusbild; denn 'nec non' deutet keine räumlichen Fortschritte an, dafür aber eine völlige Gleichstellung der verbundenen Dinge.

Bis jetzt denke ich mir die geschilderten Bilderringe von aufsen nach innen einander unmittelbar folgend; wenigstens deutet der Dichter nirgends etwas Anderes an. Jetzt aber heifst es an derjenigen Stelle, wo sonst immer etwaige räumliche Hinweisungen stehn, also an der Spitze einer neuen Schilderung: 'auf dem höchsten Teile stand Manlius'. Der höchste Teil, die Spitze oder Höhe kann nur die Höhe des Schildes, und die Höhe des Schildes kann nur der Schildbuckel sein. Und was ist natürlicher, als dafs der Mittelpunkt des Schildes gerade das Kapitol, den Mittelpunkt des römischen Staates und Reiches darstelle? Dieser innerste Ring enthält zwei Darstellungen (der Dichter führt die eine als erste mit 'atque hic', die andre mit anaphorischem 'hic' ein): das Kapitol mit Manlius, der Gans und den Galliern einerseits, anderseits die tanzenden Salier u. s. w. Man könnte sich das Kapitol auf der eigentlichen Spitze des Buckels und die Aufzüge der Priester und Frauen in den Strafsen der Stadt darum herum denken; nur sind es zwei Bilder, da die beiden Vorgänge nicht gleichzeitig sein können. In der römischen Geschichte werden gerade zur Zeit des Galliersturms diese uralten Priestertümer vielfach genannt, und gerade um diese Zeit erhalten die Matronen das hier

erwähnte religiöse Ehrenrecht des Wagenfahrens, und da aufserdem der alte Gottesdienst der Mittelpunkt des römischen Lebens ist wie das Kapitol der des römischen Reiches, so bilden die beiden Darstellungen ganz passend den innersten Ring, die Mitte.

Jetzt deutet der Dichter wieder auf einen vom eben genannten Ringe räumlich getrennten neuen, indem er die Darstellung der Unterwelt einführt mit dem auffallenden Ausdruck 'von hier weit weg'. Am einfachsten ist: wir hüpfen vom Schildbuckel hinüber zur inneren Grenzlinie des früher besprochenen dritten Ringes und legen dort den fünften Ring an. Dieser zeigt offenbar zwei verschiedene Bilder der Unterwelt: das Schattenreich als Ort des Schreckens und der Verdamnis mit Catilina, und zweitens das Reich der Seligen mit Cato.

Einen deutlichen Wink giebt uns wieder die folgende Übergangswendung 'innerhalb dieser zuletztgenannten Dinge'. Also haben wir hier den sechsten Ring innerhalb des Unterweltsringes. Dabei ist die natürlichste räumliche Verteilung der Vorgänge von Actium die in drei Bilder: das vergleichsweise noch friedliche Meer mit den zwei Flotten in ihrer Aufstellung, mit ihren Anführern; der Kampf auf dem aufgewühlten und blutgefärbten Meere; die Flucht der Feinde. Der Dichter bedeutet uns zu Anfang, dafs es ein breiter Ring sei — natürlich, da aufser den breiten Ordnungen der Schiffe überall noch das freie Meer zu beiden Seiten gesehen werden soll; durch die Darstellung in die Breite gleicht sich der notwendig kürzere Umfang eines inneren Ringes gegen die äufseren Ringe wieder aus.

Und nun folgt endlich nach innen der siebente Ring, der nächste am Buckelring, und bringt — wieder in drei Bildern — den dreifachen Triumphzug Cäsars, die Weihe der dreihundert Tempel, die Huldigung des dreifachen Völkerzuges am Apollotempel. Es wäre unnatürlich, sich den gröfsten aller Triumphe nicht wirklich dargestellt zu denken; dann haben wir aber den Cäsar in drei ganz verschiedenartigen Handlungen, die sich unmöglich mit einer Gestalt des Cäsar verbinden, aber sich auch unmöglich ohne seine Gestalt vorstellen lassen: erstens, wie er auf dem Triumphwagen in die Ringmauern der Stadt

einfährt, wie er zweitens einen der dreihundert Tempel einweiht (etwa indem er stehend den Pfosten einer Thüre berührt, während überall Opfer und Prozessionen stattfinden), und drittens, wie er sitzend in der Vorhalle des Apollotempels die Gaben der Völker empfängt und aufhängen läfst. Also drei Cäsargestalten und drei Bilder auf einem Ring.

So hätten wir nach den Andeutungen Vergils sieben Ringe mit achtzehn Bildern. Und was für ein schönes Ebenmafs in der räumlichen Verteilung! der äufserste, der innerste und der mittelste Ring (so wie auf dem Schilde die Ringe aufeinander folgen) sind je in zwei Halbringe geteilt und enthalten je zwei Bilder; hinwiederum zeigen die zwei Paare von Ringen, welche von jenen drei eingefafst werden, je drei gleiche Teile mit je drei Bildern. Wie sinnig ist aber auch inhaltlich diese Gruppierung der Ringe! Das erste Paar dreiteiliger Ringe stellt die Anfänge des königlichen und des republikanischen Rom dar, die älteste Zeit, das zweite Paar die Anfänge des kaiserlichen Rom, die jüngste Zeit. Geschieden werden diese zwei Paare durch die Unterwelt mit den römischen Toten: man könnte sagen, die Unterwelt sei zeitlos, ewig und gehöre darum beiden, dem alten und dem neuen Rom an; da aber Catilina und Cato dargestellt sind, so kann man wiederum sagen, es sei an die Zeit erinnert, welche den Übergang des alten in das neue Rom vermittelte: so wäre doppelt begründet, dafs die Unterwelt gerade in die Mitte zwischen Altrom und Neurom hineingestellt ist. Eingefafst werden Altrom und Neurom aufsen von dem langen Randstreifen der italischen Triumphe und der julischen Kriege, innen von der Buckelwölbung mit Kapitol und Aufzügen der Priester: dort die ganze äufsere Entwicklung Roms zum Weltreiche im Laufe der ganzen Zeitlichkeit, hier der dauernde, ewige Mittelpunkt des römischen Staates, der räumlich innere und religiös innerliche Mittelpunkt, an welchen der Bestand der römischen Herrschaft über die ganze barbarische Welt geknüpft ist. — —

Gewifs eine sehr einleuchtende, sinnlich und sinnig wohlgefällige Art der Verteilung! Freilich, Bedenken lassen sich erheben, und ich will die, welche mir selber gekommen sind,

nicht ebenso verschweigen, wie gewisse Wiederhersteller von allen Bedenken geschwiegen haben. Es sind in Kürze ausgesprochen folgende.

Die 'Andeutungen' des Dichters sind so wenig zahlreich, so wenig bestimmt im Einzelnen und so wenig konsequent in der Aufeinanderfolge, dafs der Dichter nicht die Absicht haben kann, uns Hörern oder Lesern ein vollständiges, deutliches und harmonisches Bild von dem Bildergefüge auf dem Schilde zu geben. So erwähnt er die sieben Lagen, die er bei der Schmiedung des Schildes erwähnte, hier bei der Betrachtung der Bilder gar nicht wieder: Niemand braucht diese Sieben noch gegenwärtig zu haben. Dort waren die sieben Lagen der Stärke wegen genannt, man dachte sich wenigstens den gröfsten Teil der Schildfläche eben sieben Lagen stark, also die Idee der konzentrischen Überragung einer Lage je durch die andre lag einem fern; der Ausdruck 'orbibus orbes impediunt' konnte auch eine Einlassung und Befestigung der Scheiben in und an einander bezeichnen, welche keinerlei breite Streifen für Bilder zwischen den Rändern übrig liefs. Ebenso ergeben nun hier Verbindungen wie 'nicht weit davon' oder wiederum 'weit davon' eher die Idee einer freien Verteilung der Bilder über den Raum des ganzen Schildes, als die einer Einordnung in bestimmte, scharf abgegrenzte, konzentrisch aufeinander folgende Raumteile. Eine Reihe Bilder sind einfach nach logischen oder zeitlichen Verhältnissen verknüpft; zuweilen ist sogar, was plastisch notwendig zwei getrennte Bilder ergeben würde, einfach in der epischen Form der Fortentwicklung eines und desselben Vorgangs dargestellt. Umsomehr kann man geneigt sein, auch die räumlichen Andeutungen mehr als epische Anreihungsformen und als Anzeichen zeitlicher und ideeller Zusammengehörigkeit zu verstehen.

Wenn ferner Augustus und Antonius mit ihren Flotten durch 'hinc — hinc' eingeführt werden, so wird man gewifs hier, des Zusammenhangs wegen, nicht sowohl zwei verschiedene Punkte einer Schildfläche vor sich sehen, als vielmehr zwei Seiten des, natürlich idealen Schauplatzes sich vorstellen, auf welchem die Vorgänge des Kampfes sich vorbereiten und

entwickeln, und zwar die beiden Seiten wiederum nicht irgendwie jede für sich fixiert, sondern beide nur in ihrer Wechselbeziehung zu einander; ähnlich, wie wenn uns ein Geschichtschreiber oder auch ein Redner vom Verlaufe der Schlacht bei Actium ein lebendiges Bild geben wollte. Ähnlicher Art können aber auch an den Hauptübergängen von Bild zu Bild jene räumlichen Anreihungsformen sein. So mag z. B. das Wort 'hier' an der Stelle von den tanzenden Saliern und den fahrenden Prozessionswagen im korrespondierenden Sinn und Tone gebraucht sein und vorausweisen auf das nachfolgende 'von hier fernab'; oder aber beide Ortsandeutungen 'hier' und 'von hier fernab' korrespondieren mit der vorher geschilderten Örtlichkeit des Kapitols (wie nachher wieder die Schilderung des Meeres von Actium an die beiden oder an die drei Bilder angefügt ist mit dem Hinweis 'zwischen diesen Dingen hier';) also Korresponsionen, welche das ausgebildete Bedürfnis für sogenannt rhetorische Gliederung und Massenordnung durch Gruppieren und Parallelisieren befriedigen, aber durchaus keine eigentlich plastische Anschauung geben. Sie dienen dazu, die einzelnen epischen Bilder nach ihren Ideen einander gegenüber zu stellen, zu verbinden oder zu trennen, und nur weil die einzelnen epischen Bilder nach dem epischen Zusammenhang einst auch räumlich auf dem Schilde sollen dargestellt gewesen sein, verwendet der epische Dichter zur Ideenverbindung Raumzeichen, aber zum Glück der allerallgemeinsten Art.

Die einzigen bestimmteren Ortsandeutungen wären 'in summo' beim Kapitol- und Gallierbild und 'in medio' bei der Flottenaufstellung zu Actium. Allein bei beiden Ausdrücken zeigt schon die Mannigfaltigkeit der Interpretationen, wie unbestimmt eben auch hier Vergil ist.[1]) Und das Natürlichste scheint mir, 'in summo' nicht auf einen erhabensten oder einen obersten Teil des Schildes zu beziehen, sondern auf die Höhe des Standpunktes, den der wachende Manlius

1) Für 'in summo' zähle ich zwei Haupt- und wieder je zwei Nebenverschiedenheiten der Auslegung, für 'in medio' zwei entgegengesetzte und eine kombinierende Erklärung, weitere Variationen nicht gerechnet.

auf dem Kapitol einnahm, und diese Höhe wiederum würde ich nicht graphisch oder plastisch auf dem Schilde sehen und vergleichend messen wollen, sondern ich würde sie episch als Charakteristik des Vorgangs betrachten und episch ideal im Zusammenhang mit den vorangehenden Vorgängen und ihren Örtlichkeiten auffassen. Ähnlich 'in medio': nicht in der Mitte der Schildfläche, auch nicht in der genauen Mitte der weiten, breiten Bildfläche des Meeres auf dem Schilde, noch in der Mitte von Meer und Schildfläche zugleich sah man die Flotten von Actium, sondern im Inneren jenes sozusagen epischen Meeres, in dessen äufserem Umkreise die spielenden Delphine dahinjagten. Der epische Dichter erzählt, die Delphine hätten von Silber geleuchtet, also er erzählt, es seien plastische Delphine gewesen; aber wie er das eben nur erzählt, so erzählt er auch, dieselben Delphine hätten die Brandung durchschnitten: also er sieht einen idealen epischen Vorgang auf einem idealen epischen Meere. Und im Inneren des Kreises, den jene Delphine einst auf dem Meere zogen, konnte man — nämlich wenn man bei jener idealen Schlachtrüstung zugegen war — die erzgewappneten Flotten sehen. Wo das auf dem Schilde dargestellt war, sagt der Dichter nicht; vielleicht will er es nicht sagen. Wollte er wirklich von vornherein uns ein Bild des plastischen Schildes geben, würde er denn nicht gleich von vornherein, gerade zu Anfang unserer Phantasie deutliche Winke geben müssen? Statt dessen führt er das erste besondre Bild mit den Worten 'fecerat et' ein; nach der Wortstellung und nach dem, was von andersartigen Bildern, Kriegsbildern, gerade vorher gesagt ist und was von einem Bildergewebe geäufsert ist, welches sich gar nicht vollständig beschreiben lasse — nach dem allem versteht man die Worte 'fecerat et' unwillkürlich in dem Sinne 'aufser anderem hatte er auch dargestellt'; Schild und Schildteil wird nicht erwähnt: also wird in uns jede andre Vorstellung eher hervorgerufen, als die einer systematischen, vollständigen und im Einzelnen genauen Anordnung der nachfolgenden Bilder in der Schildfläche.

Nach den unbestimmten Andeutungen des Dichters kann man also, wie ich zugeben mufs, in ähnlicher Weise mehr

oder weniger Ringe zählen, die Bilder anders abgrenzen, anders zusammenstellen und auseinander bringen, eine andre Gesamtfolge der Ringe und eine andre Gesamtresponsion der Bilderzahlen aufstellen (ob freilich eine so schöne Responsion wie 2 3 3 2 3 3 2 ?). Auch bin ich offen gestanden überzeugt, dafs andre Gelehrte noch viel sinnigere oder tiefsinnigere Ideen in der Anordnung entdecken können, als es mir soeben möglich war. Aber auch davon bin ich überzeugt: kein Hörer und kein Leser kann beim Hören oder Lesen, also beim dichterischen Geniefsen und Anschauen, beim echten Reproducieren der Dichtung und ihrer Bilder irgend ein Bild von diesen Ringen und ihrem Inhalt und ihrer Anordnung bekommen. Also ich gebe als Erstes zu: die Absicht ein solches Bild zu geben hat Vergil nicht gehabt, oder aber er hätte sie vollständig verfehlt.

Doch noch ein Zweites darf ich nicht verschweigen. Der Dichter selber braucht sich nicht notwendig Rechenschaft über die Anordnung und Verteilung der Bilder auf dem Schilde, also über die Möglichkeit der Ausführung seines Bilderschildes gegeben zu haben. Warum müfste er es denn? Das Bild, das seine Phantasie erfüllt, ist das einer Reihe von geschichtlichen Vorgängen, in welchen sich Wesen und Gesittung des römischen Volkes ideal darstellt, und zwar stellt sich ihm dies in der epischen Form einer Weissagung durch den Götterschild dar: was hat damit die räumliche Verteilung auf der Schildfläche zu thun? Als epischer Dichter empfängt er von vornherein immer nur solche Bilder in seiner Phantasie, in welchen die Teile des Bildes ihm selber nicht gleichzeitig neben einander stehn, sondern nach einander geschaut werden, der zweite Teil erst dann in der Phantasie deutlich hervortritt, wenn der erste den Platz räumt u. s. w. Ebenso stellt Vergil als epischer Dichter dann auch im Worte sein inneres Bild dar, so dafs also, wie die Worte und Sätze nach einander gehört und aufgefafst werden, auch die Teilchen und Teile der Idee nur nach einander zum Ausdruck und zu ihrer eigentümlichen Wirkung kommen. Vergil hat also schon als Epiker, seiner künstlerischen Natur und Aufgabe nach, keinerlei Bedürfnis noch Pflicht,

sich auch nur einen Augenblick wie ein Plastiker und Techniker den Schild des Aeneas als plastisch ausgeführtes Werk vorzustellen.

Aber Homer hat doch vom Schilde des Achilleus sich jedenfalls ein klares Bild gemacht? Ein klares episches Bild vom epischen Schilde jedenfalls, aber ein plastisches braucht er sich nicht gemacht zu haben, und abgesehen von der einzigen Äufserung, der Okeanos sei das Randbild gewesen, deutet Homer mit keinem Worte an, dafs er sich gleichsam ein Augenblicksbild des ganzen Bilderwerks gemacht habe. Man verwechselt die sogenannt plastische Anschauung und Anschaulichkeit des Dichters, insbesondre des Epikers, fortwährend mit der Anschauung und Anschaulichkeit des eigentlichen Plastikers, als hätten beide, Epiker und Plastiker, ursprünglich dasselbe Bild in der Phantasie, könnten es aber nur mit verschiedenen Mitteln darstellen. So sieht es sogar zuweilen bei Lessing, noch mehr aber bei seinen Nachtretern gerade so aus, als hätte ein epischer Dichter z. B. bei der Laocoongeschichte die Idee einer Gruppe 'Laocoon und seine Kinder von Schlangen umstrickt' in seinem Innern; da er aber mit den Mitteln des Wortes und nach den Kunstregeln der Epik die Gruppe nicht gut darstellen könne, so nehme er, was ihm plastisch als Augenblicksbild vorschwebe, vorsichtig und geschickt auseinander und mache daraus das epische Nacheinander einer Begebenheit, die erzählt werde. Oder der epische Dichter, denkt man, wolle uns ein Bild des Bogens geben, wie er in der Hand des Pandaros ausgesehen habe; nach den Zunftregeln aber dürfe er nicht wohl sagen: 'er war zweimal sechzehn Handbreiten lang, aus den beiden Hörnern eines Springbocks gedrechselt; an dem einen Ende war ein goldener Spannring' u. s. w.; weil er also so nicht sagen solle, sage er: 'Pandaros hatte einst auf dem Anstand einen Springbock erlegt, dem die Hörner sechszehn Handbreiten lang gewachsen waren, und die fügte dann der horndrechselnde Meister zusammen und brachte einen goldenen Ring an' u. s. w.

So ist die Sache nicht, dafs der Epiker eigentlich ein Plastiker wäre, welchem blofs seine Mittel nicht erlaubten, sein Modell so, wie es ist, auszuführen. Das Bild des Bo-

gens, wie er in Pandaros Händen aussieht, ist dem Homer an dieser Stelle gleichgültig, oder richtiger: er kennt es gar nicht; wichtig ist ihm das geschichtliche Verhältnis, in welchem Pandaros zu seinem Bogen steht, insofern der Schütze selber einst mit sicherem Schufs das schwer erreichbare Tier erlegt hat und insofern er sich aus den selbsterbeuteten mächtigen Hörnern dann kunstgerecht und mit kostbarer Ausstattung einen Bogen eigens hat fertigen lassen: dieses geschichtliche Verhältnis ist ihm wichtig, weil derselbe Schütze mit demselben Bogen jetzt einen verhängnisvollen Schufs thun soll.[1]) Über die falschen plastischen Anforderungen, welche Lessing und Vischer an die epische Laocoondichtung stellen, habe ich an andrer Stelle gesprochen.[2]) Aber ich möchte gegenüber stark verbreiteten Vorurteilen hier noch weiter gehn. Auch wo der epische Dichter wirklich eine Schilderung von etwas Seiendem und Dauerndem, nicht Vorübergehendem giebt, giebt er im Nacheinander der Wortdarstellung ein inneres Bild wieder, welches in seiner Phantasie selber schon ein Nacheinander und nicht ein gleichzeitiges Neben- und Ineinander war.

Ich nehme als Beispiel die Umgebung der Kalypsogrotte.[3]) Wäre im Dichter da, wo er zu schildern beginnt, ein Gesamtbild vorhanden, welches wie beim Maler schon gleichzeitig Umrifs und Hauptteile aufwiese, und wäre es dieses innere Bild, das zur Produktion drängte, so müfste uns der Dichter auch eine Darstellung geben, welche in uns wieder ein Gesamtbild reproducierte, und in diesem Gesamtbilde müfsten Umrifs und Hauptteile sich gleichzeitig sehen lassen können, ohne sich zu stören. Nun höre man, was der Dichter giebt. „Zu beiden Seiten der Grotte vollgrünender

1) Herder, Kritische Wälder, erstes Wäldchen 16 bekämpft mit Recht die Ansicht und Ausdrucksweise Lessings. Wenn er aber nun behauptet, die Geschichte des Bogens sei vom Dichter dazu gedichtet, damit wir die Stärke des Bogens erfahren und dieser Begriff energisch auf uns wirke, so scheint er mir denselben Fehler zu begehen, den er tadelt: die Geschichte dient nur als formaler Kunstgriff, um einen Eigenschaftsbegriff eindrücklich zu machen.

2) S. o. S. 88 f.

3) Od. V 63—74.

Wald mit allerlei Vögeln und ihren Nestern. Dort an Ort und Stelle selber, rings herum an der Grotte, Weinrebe mit Trauben. Vier Quellen nach einander, nahe beisammen, die eine dahin, die andre dorthin fliefsend, mit leuchtendem Wasser. Zu beiden Seiten weiche Matten, voll blühender Veilchen und Eppichs.“ Was heifst: ‘zu beiden Seiten der Grotte’? heifst es: rechts und links vom Eingang? an beiden oder allen Eingängen (denn solche Grotten haben gern mehrere Ein- und Ausgänge)? in der ganzen Umgebung der Grotte? — Hat sich die Weinrebe an der Aufsenwand des Grottenfelsens um den Eingang herumgesponnen? ist sie innerhalb, in der Wölbung des Eingangs, um die Öffnung herum gedacht? — Wo kommen die Quellen her? über die äufsere Felswand herab? aus der Grotte selber hervor? entspringen sie an einer Stelle, etwa in einem Kreise, und laufen von hier direkt in die vier Winde auseinander, oder entspringen sie an mehreren, etwa in einer Linie liegenden Punkten, und fliefsen dann weiter auseinander? — Sind die Matten zu beiden Seiten der Quellen? oder der Grotte? — Von allen diesen einzelnen Zügen müfste uns der Dichter, wenn er selber ein Gesamtbild hätte und uns ein solches geben wollte, eine bestimmte Vorstellung erwecken. Nun versuche man aber noch die gegebenen Züge mit einander zu vereinigen. Die Grotte fordert eine Art Berg oder Fels mit einer mehr oder weniger senkrechten Vorderwand und einer Öffnung in dieser: wenn nun z. B. der Wald rechts und links von der geöffneten Wand steht, was ist dann der Vordergrund? Vielleicht die blühenden Matten. Diese wären dann also nicht auch ‘zu beiden Seiten’ der Grotte, sondern zu beiden Seiten der vier Quellen, und die vier Quellen flöfsen also irgendwie im Vordergrunde des Gesamtbildes. Entspringen nun die Quellen nahe bei einander auf der Matte und fliefsen gleichzeitig von einander weg, so fliefst eine oder die andre von ihnen naturwidrig dem Walde, der Felshöhe und der Grotte zu; entspringen sie natürlicherweise in Wald oder Grotte und kommen durch die Matten herabgeflossen, so haben sie auf dem Gesamtbild mehr eine Hauptrichtung, und man wird sie sich schwerlich gleichzeitig nahe bei einander fliefsend und doch in vier Richtungen auseinander

gerichtet vorstellen mögen. Gewifs, es läfst sich zur Not ein Bild zurechtmachen, das sich am Ende mit allen Worten des Dichters leidlich verträgt; aber man sage nicht, dafs der Dichter, indem wir ihn hören und genieſsen, uns dieses Bild gebe und dafs er es so in seinem Inneren vorher schon getragen habe.

Man sehe nur auch, wie uns Homer auf dieses Bild und seine Aufnahme vorbereitet. Hermes geht landeinwärts, bis er zur grofsen Grotte gelangt, in welcher Kalypso wohnt, und er trifft diese daheim. Als Zeichen ihrer Anwesenheit in der Grotte sehen wir ein grofses Feuer auf dem Herde brennen, und weit und breit über die Insel hat sich der Duft des Holzes gezogen; sie selber singt drinnen und geht am Webstuhl hin und wider und webt mit goldenem Stab.[1]) Wir sind also mit Hermes bereits bis an den Eingang der Grotte gekommen, wir sehen mit dem Dichter das Feuer auf dem Herde, hören den Gesang der schönen Stimme, sehen Kalypso selber schon im Schein des Herdfeuers am Weberahmen gehen[2]) — und jetzt führt uns der Dichter Wald, Weinrebe, Quellen und Matten vor, und läfst den Hermes stillstehn und das alles bewundern, ehe derselbe in die Grotte eintritt. Ich meine: wenn der Dichter uns zur Aufnahme eines Gesamtbildes der Umgebung richtig vorbereiten wollte, so durfte er uns nicht erst dicht vor den Eingang, gleichsam mit dem Gesicht nach dem Inneren der Grotte gerichtet hinstellen und durfte uns nicht erst auf Kalypso als anwesend gespannt machen und uns dann wieder auf allerlei untergeordnete Dinge ablenken. Auch ist die Reihenfolge, in welcher wir nun, vom Eingang aus, die Naturumgebung uns ansehen sollen, wunderlich genug. Nachdem wir also durch den Eingang bereits ins Innere geblickt, sehen wir nun aufsen vor der Grotte, ringsumher oder zu beiden Seiten den grünen

1) Dafs dies Zeichen der Anwesenheit Kalypsos sind, zeigt das Asyndeton: *τὴν δ' ἔνδοθι τέτμεν ἑοῦσαν· πῦρ μὲν . . . .*

2) Was alles Hermes selber schon sieht, wissen wir nicht; z. B. braucht Hermes Kalypso selber noch nicht zu sehn. Wenn nur der Dichter es weifs, dafs sie daheim war und was sie that und dafs ihr Webestab golden war, so wissen wir das auch.

Wald, dann blicken wir den Eingang selber wieder an und erblicken die Weinreben; jetzt sehen wir irgendwo vier Quellen und an denselben ringsumher grüne Matten. Sieht diese Anordnung so aus, als sähe der Dichter ein ganzes Bild und wollte ein solches in uns wieder hervorzaubern?

Sehen wir von dem Kunststück eines Gesamtbildes ab und beobachten einfach, wie sich die Züge einer an den andern successive anschliefsen, so erkennen wir vielleicht, welche Ideenverknüpfungen und welche Art von Einheit vorliege. Wie Hermes bis zur Grotte kam und Kalypso daheim fand, war Hauptvorgang vorher. Daran knüpft ganz natürlich, wie eine Ausführung von etwas vorher Angekündigtem, die Angabe der Umstände an, in welchen sich dem Besucher die Anwesenheit der Herrin der Grotte kundgab: dafs ein Feuer auf ihrem Herde brannte und sie selber im Inneren beim Weben sang.[1]) In das epische Bild dieser Umstände, welche so allgemein bezeichnet von jeder beliebigen Bewohnerin Kunde geben könnten, drängen sich nun dem Dichter schon Züge ein, welche speziell zum Wesen und zum Dasein eben einer Göttin wie Kalypso gehören: der weit in die Ferne über die Insel weg verbreitete Wohlgeruch, welcher von dem köstlichen Holz der Ceder und des Lebensbaumes auf dem Herde hier ausströmt, die Schönheit der Stimme, der goldene Webestab. Also es kündigte sich nicht allein die Anwesenheit der Herrin an, sondern auch die reizvolle, göttlich reiche Art, wie die Herrin in ihrer Häuslichkeit lebte. An dieses Bild der anmutsvollen und reichen Häuslichkeit der Göttin schliefst sich unmittelbar die folgende Schilderung an mit hervorhebendem Tone der Worte ‘ὕλη’ und ‘τηλεθόωσα’; danach ist dieser reichgrünende wilde Wald die verbindende Vorstellung; dagegen erscheint der Zusammenhang der räumlichen Vorstellungen, nach der Stellung der Worte ‘σπέος ἀμφὶ’, nur als untergeordnet: läge dem Dichter an dem räumlichen Zusammenhang der Züge, so würde er nach seiner Weise verbinden ‘ἀμφὶ δ’ ἄρα σπέος’

1) Das Aufundabgehn am Webestuhl ist von aufsen auch ohne die Hilfe des Auges wahrnehmbar, wie das Abenteuer bei der Kirke zeigt; s. Od. X 221 f. 226 f. 254 f.

und würde den Begriff ὕλη später bringen. Ich meine also: die Vorstellung des Lebens der Kalypso im Innern ihres Grottenhauses rufe beim Dichter die ergänzende Idee des sie aufsen umgebenden Lebens hervor, und wenn jenes Leben ein Leben reicher, reizvoller Kultur sei (der Duft wohlriechender, wohlzerspaltener Hölzer, dann Gesang, Weberei, goldenes Webgerät heifsen ja doch, wenigstens bei Menschen, Dinge der Kunst und Kultur), nun, so sei eben das ergänzende Aufsenleben das Leben einer reichen, reizvollen Natur. Daher heifst nicht nur der wilde Wald der reichgrünende, sondern auch die Weinrebe ist eine im vollen, üppigen Safte stehende, und sie ist reichbehangen mit Trauben, und wiederum die Matten stehen im reichen Flor.[1]) Die Vorstellung gerade einer solchen Natur, in welcher die Fülle saftiger Vegetation durch den Wasserreichtum der Erde hervorgerufen ist, spricht sich auch in der Wahl der Baumarten aus: Erle und Schwarzpappel sind oder heifsen ja sonst die Wasserliebenden; die Wiesen heifsen hier die weichen und erinnern schon durch ihren Namen an Wasser, und vier Quellen eine hinter der andern, nahe bei einander fliefsend zeigen einen aufserordentlichen Reichtum fruchtbarer Feuchtigkeit.[2]) Vögel wie die scheuen Käuzchen und Habichte nisten in einem Walde, welcher mit alten, hohen Bäumen und dichtem Ast- und Blätterwerk gute Verstecke bietet, und in einem wilden Revier, das hinlänglich Landtiere zur Nahrung bietet; die Meerkrähen mit ihrer Lebhaftigkeit und ihrem Geschrei beleben die Gegend und verbinden wiederum die Landwildnis mit dem Meere und seinem Leben. In dem Gegensatze wiederum zwischen dem wilden Wald draufsen ringsum und der zahmen, fruchtbaren, edlen Weinrebe am gewölbten Eingang der Grotte drückt sich die Vorstellung aus, wie sich hier wilde und milde Natur wunderschön vereinigen; dafs ein Gegensatz und ein gegensätzlicher Zusammenhang der Glieder gemeint sei, zeigt die Vorausstellung und der gegensätzliche Ton des hinweisenden Artikels ‘ἡ’, zu welchem sein Substantivum ‘ἡμερίς’,

1) τηλεθόωσα — ἠβώωσα — τεθήλει — θήλεον wiederholen eine gleichartige Vorstellung.

2) Vgl. Od. IX 132 f.: λειμῶνες — ὑδρηλοί, μαλακοί.

wieder betont, erst am Anfang des folgenden Verses kommt. Auch einzelne Begriffe verstärken noch den Eindruck des reichen und reizvollen Lebens: der Wohlgeruch der Cypresse (obwohl er wohl erst beim Gebrauche des Holzes wahrgenommen wird), das Schwingenbreiten auffliegender und das Zungenstrecken schreiender Vögel, das helle Glitzern der Quellen, die üppige Fülle von Veilchen und Eppich, Pflanzen, welche wieder die Vorstellung der fruchtbaren Feuchtigkeit, vielleicht verbunden mit der Vorstellung eines Blütenflors in verschiedenen Farben hervorrufen.[1])

Es ist wohl nicht umsonst, dafs das letzte Wort der Schilderung gerade 'θήλεον' ist und dieses Wort allein aus seinem Satze heraus in den folgenden Vers herübergreift: solche übergreifende einzelne Worte pflegen die Hauptvorstellung ihres Satzes in näheren Bezug zu dem Inhalt des nächsten Gedankens zu setzen. Wenn also der Inhalt des nächsten Satzes der ist, dafs an dem Anblick auch ein Unsterblicher wohl seine staunende Lust haben konnte, nun, so gilt eben das Staunen dieses blofs gedachten Unsterblichen und ebenso das nachher geschilderte des wirklichen Gottes Hermes eben der Lebensfülle, in welcher Kalypso lebt. Nicht das Landschaftsbild, das schöne Nebeneinanderstehn und gleichzeitige Zusammenwirken von Grotte, Wald und Wiese mit ihren Formen und Farben macht einem Unsterblichen des Olympos Freude, sondern die reiche Fülle göttlich-natürlichen Lebens und Lebensgenusses, wie er die Nymphe der Waldgrotte umgiebt. Selbstverständlich gilt also auch das Interesse des Dichters und des Hörers nicht dem räumlichen Bild, und er braucht sich deshalb auch gar kein solches in seiner Phantasie zu machen. Was dem Dichter, im Ideenzusammenhange mit der Erlösung des Helden Odysseus aus seiner Gefangenschaft bei Kalypso, hier insbesondre vorschwebt, das ist die Idee: wie das Leben, aus welchem der sterbliche Held sich wegsehnte, sogar einem unsterblichen Olympier wunderbar reizvoll und genufsverheifsend erschien. Und diese Idee gestaltet sich dem Dichter

1) Bei Veilchen und Eppich oder Apium wird von den Alten die Vorliebe für feuchten oder schattigen Standort hervorgehoben; vgl. Lenz, Botanik der alten Griechen und Römer S. 557 f. 631 f.

schon innerlich in eine gegliederte Reihe von nacheinander folgenden, in der Aufeinanderfolge sich verbindenden, gleichartig oder gegensätzlich sich ergänzenden und sich steigernden Vorstellungen. Auch für einen Maler, welcher die Grotte der Kalypso zum Vorwurf nähme, würde ja das räumliche Nebeneinanderstehn und gleichzeitige Zusammenwirken der landschaftlichen Formen und Farben nicht die Hauptsache sein: auch der Maler würde in der Landschaft ein Stück Leben von einheitlicher Bewegung schön darstellen wollen; aber ihm würde, nach der Art seines Anschauens und seines Darstellens, allerdings schon innerlich das gleichzeitig geschaute Gesamtbild eines räumlichen Nebeneinander vorschweben.

Und nun also wieder der homerische Schild, der für den vergilischen beweisen soll? Abgesehen, wie schon gesagt, vom Randbilde des Okeanos, hat Homer sich auch nicht die leiseste Andeutung entschlüpfen lassen, wie er sich die Schildbilder räumlich verteilt gedacht habe. Wohl aber hat er in der Aufeinanderfolge der Bilder reichlich Ideenverknüpfungen gegensätzlicher, weiterführender, steigernder Art gegeben und ein starkes Bedürfnis für eine zwar nicht plastische, aber epische Symmetrie deutlich offenbart.

Hephästos — das ist die Idee des Dichters — bildete die ganze Welt und ihr Leben auf dem Schildrund. Also vor allem die Welt im Grofsen und Allgemeinen, Erde, Himmel und Meer, und wieder Sonne, Mond und Sterne. Im Besondern aber ist die Welt, welche dem Dichter vertraut ist und ihn näher angeht, die Welt des Menschenlebens. In dieser steht dem jonischen Sänger, der von Stadt zu Stadt wandert, wiederum am nächsten das Leben in den Städten, die Städte als Stätten eines friedlich geordneten bürgerlichen Gemeinschaftslebens gedacht, wie es der öffentliche Hochzeitszug in den Stadtstrafsen und der Rechtsstreit auf dem Markte zeigen, aber auch als Ziel feindlicher Heerfahrten und Sitz kriegerischer Tugenden und Künste, wie man an der Belagerung der Stadt und dem Kampf beim Überfalle sieht. Aber um die Städte her und hinter ihnen, die Flufsebene aufwärts, liegt das offene bebaute Land: im Gegensatz also zu den charakteristi-

schen sittlich-rechtlichen Verkehrs- und Gemeinschaftsformen der engeren Stadtgemeinschaft führen Ackerbestellung, Kornernte und Weinlese uns die Hauptarbeitsformen vor, Arbeiten, auf denen das eigentümliche Leben einer zerstreut auf Gehöften lebenden ackerbauenden Bevölkerung beruht. Nach dem Bild des mörderischen Kampfes in der Nähe der belagerten Stadt, mit dem Hinundherzerren der Toten, ist zugleich das Bild des fruchtbaren Neubruchlandes mit den pflügenden Gespannen ein willkommener Kontrast. Zugleich ist in den drei Bildern ländlicher Arbeit eine schöne Steigerung im Reichtum der Gestalten, der Farben und der Bewegungen wahrzunehmen. Aber mit den Ackerbreiten und Weingärten der welligen Ebene ist die ideale Landschaft unserer dichterischen Welt noch nicht zu Ende: weiter hinauf an den Flüssen, an deren Unterlauf Korn und Wein gebaut wird und zu unterst die grofsen Städte liegen, zwischen Bergen und Wäldern, wo noch der Löwe aus dem Bergwald herabkommt, sind die Wiesenthäler mit Viehhöfen und Rinderweiden. Und noch höher, weit drin in den Waldthälern der Berge liegen die Schaftriften mit ihren Herden und Hürden. So verfolgt das klare Auge des Sängers das Leben seiner Menschenwelt von der festen Stadt am Rand der Küstenebene bis hinauf ins abgeschiedenste Hirtenthal, durch die drei Stufen des stadtbürgerlichen Lebens, des Ackerbaulebens und des Weidelebens.

Das letztgenannte Einzelbild, das der Schaftrift, ist am kürzesten geschildert und enthält eigentlich gar keinen Zug bewegten Lebens, Menschen sind gar nicht genannt. Dazu bildet nun schon äufserlich das folgende Bild, das des Reigens, den lebhaftesten Gegensatz: ein Bild des reichsten und bewegtesten Menschenlebens. Der Gegensatz wirkt aber auch als ein innerlicher: das einsame Waldbergthal der Schafweide ist eine Stätte primitivsten, von aller feineren Gesittung fern abgeschiedenen Daseins. Dagegen ist das Leben des Reigenbildes ein Leben, welches durch die anmutsvollste Kunst verschönert und verfeinert ist: Gesang, Harfenspiel und Tanzbewegung sind drei Künste, die zusammenwirken; ein kunstreich angelegter Reigenplatz, Jugend und Schön-

heit, feines Gewand und reizvoller, glänzender Schmuck der Tänzer und Tänzerinnen, Leichtigkeit und Wechsel der Reigenbewegung, der göttliche Sänger, die beiden Kunsttänzer, die noch nebenher zur Musik ihre Künste inmitten der versammelten Zuschauermenge zeigen — das alles ist auf einmal wieder eine ganz andre Welt, als die dort, wo die Löwen des Gebirges in die Rinderherde einfallen oder wo abseits im Bergthal die Schafställe stehen. Es ist diejenige Welt und dasjenige Leben, welches dem jonischen Sänger als die Krone alles menschlichen Lebens erscheint, die 'reizvollste Vollendung', welche eben der Sänger selber durch seine Kunst dem menschlichen Leben zu geben vermag.[1]) Dafs der Gott der bildenden Kunst auch die musische Kunst auf dem Weltbilde dargestellt habe und zwar als Letztes und Bestes, ist ein schöner und berechtigter Gedanke des Dichters. Der Okeanos ist ihm dann nur der äufsere Abschlufs der Bilderreihe, wie er die natürliche und menschliche Welt von aufsen abschliefst.

Also auch Homers Vorgang würde nicht beweisen, dafs Vergil sich von der räumlichen Verteilung der Bilder auf dem Schilde Rechenschaft gegeben habe; Homer hat sich diese selber nicht gegeben. Ich habe also Zweierlei eingeräumt: erstens, Vergil habe die Absicht, in seinen Hörern ein Bild der räumlichen Verteilung hervorzurufen, nach der ganzen Art seines Darstellens nicht gehabt; zweitens, Vergil als epischer Dichter brauche nach den Gesetzen seiner Kunst sich selber die räumliche Verteilung nicht vorgestellt zu haben.

Warum soll ich nun das Dritte nicht auch noch zugeben? dafs nämlich Vergil sich jenes räumliche, plastische Bild seines Schildes auch in Wirklichkeit gar nicht gemacht habe und darum alle Versuche, uns die plastische Ausführung zu rekonstruieren, nichts als verlorene Mühe seien? Meinen eigenen, oben mitgeteilten Versuch einer Rekonstruktion habe ich nur gemacht in der Absicht, mir selber und vielleicht

1) Od. IX 3 ff.: *ἤτοι μὲν τόδε καλὸν ἀκουέμεν ἐστὶν ἀοιδοῦ . . . οὐ γὰρ ἔγωγέ τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι . . . .*

andern klar zu machen, dafs man mit der nötigen Willkür auf diesem Gebiete alles beweisen könne. Eine direkte Bekämpfung der einzelnen Rekonstruktionen anderer scheint mir nutzlos, weil an Stelle einer beseitigten zwei andre wie Hydraköpfe nachwachsen können; dagegen wird man vielleicht von Anfang an geneigt sein, meinem eigenen Versuch in der Plastik zu mifstrauen, wird in dieser Stimmung meine eigenen Einwürfe gegen mich wohlwollend aufnehmen und sie zunächst gegen mich unterstützen und verstärken und wird dann finden, dafs man damit die übrigen Herstellungsversuche für mich bekämpft und hoffentlich vernichtet hat.

Wie dagegen die Bilder des Aeneasschildes nach der Art epischer Kunst verbunden und geordnet seien, habe ich im ersten Abschnitt dieser Untersuchung zu zeigen versucht.

Der Wert der epischen Kunst Vergils.

Was ist Vergil und was giebt er in den Abschnitten der Aeneide, die hier erläutert worden sind?

Mit der 'Landung in der libyschen Bucht' giebt er das epische Bild, wie die Helden die jähe Zurückschleuderung vom fast erreichten Ziele ertrugen. Das Bild zeigt uns in wohlgegliederter Komposition den zwiefachen Verlauf des Seelenleidens bei Volk und Führer. Der psychologische Prozefs im Gedichte ist ein Abbild psychologischer Vorgänge im Leben des Dichters und seiner Zeitgenossen. Form und Ausdruck der Darstellung befriedigen die Formbedürfnisse einer Zeit und eines Volkes, wie des römischen Volkes in der augusteischen Zeit, und sind zeitgemäfs auf Recitation berechnet.

Die Idee der Laocoonerzählung ist: wie die Götter einen edlen Mann und Bürger unbarmherzig vernichteten, um durch den Schein eines göttlichen Strafgerichtes das Volk des Mannes zu verblenden und es blindlings im Sturm des Sühneifers und im Jubel frommer Dankbarkeit in sein Verhängnis stürzen zu lassen. Die ganze Komposition läfst das furchtbar Göttliche des Vorgangs hervortreten. In der Zeit des Dichters finden sich verwandte Schickungen. Die Darstellungsform im Einzelnen ist affektvoll gemäfs der Idee des Vorgangs.

Im Schusse des Acestes ist eine Prophetie auf die geschichtliche Entwicklung des Trojanertums im römischen Volke dargestellt. Weissagungen geschichtlicher Vorgänge sind ein wichtiges Element des realen Volkslebens in Vergils Zeit. Komposition und Formen sind geeignet, den Hörer für eine ästhetisch ideale Aufnahme der Prophetie vor-

zubereiten und ihn den Personen der Erzählung in ästhetisch wohlthuender Weise überlegen zu machen.

Die Heldenschau führt uns vor: wie der prophetische Ahnherr des Volkes als seliger Schatten seinem Sohne verkündete, welches der Beruf und welches die Berufskräfte seines künftigen Stammes und Volkes sein sollten. Gerade in den Jahren, in welchen die Dichtung entsteht, besinnt sich das Volk des Dichters nach langen unglückseligen Irrungen wieder auf seine nationalen Kräfte und hofft unter einem Führer aus schicksalsvollem Geschlecht seinen nationalen Beruf zu erfüllen. Die Komposition ist darauf angelegt, erst ein Bild der kraftvollen und wunderbaren Berufserfüllung, dann ein Bild der mannigfaltigen Ausgestaltung, auch der Ausartung grofser nationaler Kräfte zu geben, um mit dem Bilde eines zugleich stolzen und bescheidenen Wollens und Strebens abzuschliefsen. Die äufseren Formen entsprechen durch Kraft und Würde, durch ohr- und gemüterfüllenden Ton und mächtigen Rhythmus dem echt römischen Inhalt.

Endlich giebt uns der 'Schild des Aeneas' das epische Bild: wie dem Helden vor dem entscheidenden Schicksalskampfe sein göttlicher Schild weissagte, welches Wesen und welche Gesittung sich dereinst in Thaten und Leben der Nachkommen entfalten werde. Diese Idee entsteht auf dem Boden einer Zeit, in welcher das sittliche Wesen des römischen Volkes, nach scheinbar völliger Zersetzung, sich neubilden und als nationale Gesittung zur Kultur einer nationalen Weltherrschaft sich erweitern will. Komponiert hat der Dichter so, dafs er erst das Bild des erwachsenden Römertums mit der göttlich natürlichen Rauheit desselben, mit dem strengen Sinn für Völkerrecht und dem schroffen Freiheitsstolze, uns vor Augen stellt und so den Hörer mit einem Gefühl stolzer Erhebung erfüllt, welches sich mit ehrfürchtigem Staunen über die fast unbegreifliche Kraft der Ahnen vermischt. Scheue Ehrfurcht vor uralter Frömmigkeit und Gottesfurcht im Diesseits und vor göttlicher Gerechtigkeit im Jenseits ist die Stimmung und Wirkung des zweiten Teils. Der dritte Teil wirkt stolze und zugleich fromm dankbare Freude an dem Triumph der nationalen Götter und ihrer

Gesittung über die Völker der Welt und ihr Barbarentum. Den Gliedern der Komposition angemessen ist die Darstellung im Einzelnen: voll Kraft und Glanz, lebhaft bewegt und bis ins Einzelnste deutlich rhythmisch.

Das ist, was Vergil giebt. Was ist er nun darin? Ist er ein echter Dichter? ein echter Epiker? ist er schöpferisch oder nur nachahmend? wählt er den Stoff richtig und weifs er ihn zu ordnen? hat er ein Herz für seinen Stoff oder nur einen Kopf voll nüchterner Reflexion? ist der Held ein Held oder eine Puppe mit sentimentalen Puppenaugen? ist die Handlung kraftlos und eintönig langweilig oder nicht? ist die Form so mühselig, dafs man ihrer nicht froh werden kann? kurz, ist das Ganze armselige alexandrinische Gelehrtenpoesie mit glänzendem römischem Rednerpomp?

Ich erkenne einen echten Dichter daran, dafs er im formschönen Wortbilde das Leben seiner Zeit abzubilden vermag, und dafs er durch die zeitgemäfse Wahrheit des Lebensstoffes, den er darstellt, und die zeitgemäfse Schönheit der Komposition und des Ausdrucks seine Hörer zur lebhaften Reproduktion seines Bildes und zur wohlthuenden rhythmischen Mitbewegung zwingt. Bei Vergil haben wir fast mehr, als bei irgend einem andern alten Dichter, die Beweise dafür, wie mächtig seine Wirkung auf die eigentlichen Zeitgenossen war, von der Nachwirkung in späteren Zeiten nicht zu reden. Es ist aber ein unwissenschaftliches Vorurteil anzunehmen, das sei nur der Effekt der wohlklingenden Hexameter und der affektvollen Deklamation gewesen — Vorurteil, insofern man sich nicht einmal erst die Mühe genommen hat zu prüfen, was überhaupt Form und Komposition bei Vergil und in seiner Zeit bedeute, und Vorurteil, insofern man gar nicht daran gedacht hat, erst nach einem wirklich dichterischen Verhältnis zwischen dem Stoff oder den Stoffen der Aeneide und dem Leben der vergilischen Zeit zu fragen. Ich halte Vergil für einen echten Dichter auch in der Aeneide: seine Form ist zeitgemäfs schön, der Stoff zeitgemäfs wahr, die Wirkung auf die Zeit eine aufserordentlich mächtige und nachhaltige.

Aber ein echter Epiker ist er doch nicht? nur das naive,

volksmäfsige Epos ist ja echt. Bekanntlich hat man mit diesem letzteren Satze wie mit einem Federstrich alle Epik der späteren Griechen, der Römer, der Romanen und der neueren Deutschen einfach gestrichen: Homer ist fast allein stehen geblieben. Nun droht aber auch für Homer die Streichung: man hat bereits zugegeben, dafs die homerische Epik nicht das rein volksmäfsige Kunsterzeugnis sei, für welches sie zu Zeiten gehalten worden sei, sondern eine bewufste, zunftmäfsige Technik der epischen Kunst voraussetze; und wenn nun gar Homer oder die Homeriden Priester und Sänger in einer Person waren und mit bewufster nationaler und priesterlicher Lehrtendenz den älteren, volkstümlichen dämonistischen Glauben durch eine geläuterte Religion jonischer Stammesgötter verdrängen wollten,[1]) wo bleibt da die Naivität? Es giebt also gar kein echtes Epos, weil es kein naives giebt.

Vielleicht, wenn man erst an diesem Punkte der Kritik angelangt sein wird, dann wird man sich verdutzt fragen, wo man eigentlich die Begriffsbestimmung für das allein wahre Epos her habe. Und man findet dann vielleicht, dafs man sich wie ein Automat des Dädalos im Kreise bewegt habe. Von Homer hat man eigentlich den Begriff des echten Epos abstrahiert; an diesem Begriff des homerischen Epos hat man alle andere Epik geprüft und für unecht befunden; und nun kommt die Reihe an Homer selber: Homer entspricht seinem eigenen Begriffe nicht! Und vielleicht wiederum geht dann aus der Verdutzung, wie bei den sokratischen Gesprächen, die bessere Erkenntnis hervor. Und diese Erkenntnis könnte etwa die sein: echte Dichtung wachse nie eigentlich wild, also auch die Epik nicht, es gehöre vielmehr immer Kunst, ein geübtes und bewufstes Können dazu, in den einen Zeiten mehr Übung und Bewufstsein als in den andern; das Volk als solches dichte nie, sondern Einzelne aus und in dem Volke: volksmäfsig sei, was den ästhetischen Bedürfnissen des Volkes entspreche, und dieses Volk sei nichts Andres als die Gesamtheit derer im Lande, welche

1) Milchhöfer, Die Anfänge der Kunst in Griechenland S. 148 f.

eben ästhetische Bedürfnisse haben; das Volk oder diese ästhetisch bedürfende Gesamtheit sei nach Nationalitäten und Zeiten verschieden, volksmäfsig sei also auch nicht überall und immer dasselbe; wenn naiv das Gegenteil von sentimental sei und die ungebrochene Einheit zwischen Mensch und Welt bedeute, so sei das Naive nicht immer dem Volksmäfsigen gleich, weil zu Zeiten auch ein Volk sentimental, mit Welt und Gott in empfundenem Zwiespalt sei; bedeute dagegen naiv die unmittelbare, unreflektierte, nicht konventionelle Äufserung der inneren Natur, so sei es auch naiv, dafs eine sentimentale Zeit sich in ihren Wesensäufserungen sentimental zeige: umgekehrt sei es sentimental, in einer sentimentalen Zeit sich selber naiv geben zu wollen und von der Sentimentalität mit affektierter Geringschätzung zu reden; Poesie sei streng genommen niemals naiv im ersten Sinne, da Poesie das Bedürfnis voraussetze, Leben und Welt ästhetisch zu idealisieren, dieses Bedürfnis der Idealisierung aber schon einen gewissen Widerspruch der Lebensstimmung gegen die Realität voraussetzen lasse; die Naivität des homerischen Epos sei nur im zweiten Sinne vorhanden und nur eine geschichtlich relative: die Zeit, welche in den homerischen Begebenheitsbildern ihre Erlebnisse idealisiere, reflektiere eben nur verhältnismäfsig wenig und äufsere nur leidlich unbefangen auch die derbere Menschlichkeit, aber deshalb sei diese Epik nicht weniger echt; aber — auch die vergilische Epik könne echt sein, sofern sie das Begebenheitsleben ihrer eigenen Zeit in wirkungskräftigem, schönem Wortbilde idealisiere.

Man vergegenwärtige sich die Zeit Homers (soweit wir uns geschichtlich diese vorstellen können) und die Zeit Vergils. Dort die frühe Entwicklungszeit einer lockeren Masse verwandter Volksstämme. Ein Zeitalter der Wanderung und Eroberung ist vorüber. Ruhigere Ausdehnung und Ausnutzung des gewonnenen Land- und Seebesitzes ist Aufgabe der Gegenwart, Fehden und Kämpfe gelten dieser Aufgabe. Als Zukunft schwebt im realen Leben schon mehr der Reichtum als die Waffenehre, mehr das glückliche Dasein im Genufs für den Einzelnen als gerade Macht und Herrschaft des Stammes vor. Schwere Zeiten innerlichen Elendes, welche das Volks-

gemüt umwandeln, hat man nicht durchgelebt. Glauben und Sitte haben zwar mancherlei Fortbildung erfahren, und sie erfahren sie auch in der Gegenwart täglich mehr, weil bei äufserer Ruhe und steigendem Wohlstande und Genusse das Volksleben geistig und sittlich rascher und vielseitiger, wenn auch weniger heftig sich bewegt: trotzdem, Glauben und Sitte haben noch keine vollständige Entwicklung durchgemacht, sie bewegen sich noch in aufsteigender Linie. Ein geschichtliches Bewufstsein von einer nationalen Einheit gegenüber andern Nationen und einem gemeinsamen nationalen Berufe für die Zukunft ist nicht vorhanden; Eroberer und Eroberte sind grofsenteils stammverwandt, und Zusammenstöfse mit fremden Nationen von erschütternder und das Nationalbewufstsein aufrüttelnder Stärke und Dauer sind nicht vorgekommen.

Einer solchen Gegenwart etwa entspricht das homerische Epos: es steigert, was dieselbe hat, und ergänzt, was sie haben sollte. Die materiell lebende Generation hat von den Vorfahren die Kräfte und Triebe ritterlichen Kriegs- und Abenteuerlebens ererbt: diese Triebe läfst das Epos im idealen Lebensbilde sich ausleben. Waffenruhm, Königsmacht, Stammesehre, Besitz einer armen Heimat sind ideale Lebensziele, ideale Ergänzungen der Wirklichkeit. Wiederum ist das mühelose Leben der Götter, im Genusse der Tafellust und des Goldreichtums, eine ideale Steigerung des gegenwärtigen Menschendaseins; die Götter haben die Zeiten gewaltsamer Umwälzungen und entsetzlicher Kämpfe ebenfalls hinter sich. Dabei aber sind sie allezeit noch fehdelustig. Sie haben weder die riesenhaft gewaltige oder elementarisch dunkle Gestalt der alten Naturgottheiten, noch das tiefe Gemütswesen ethischer oder pathetischer Art, wie es die Götter des Ackerbaus und der Weinkultur zeigen, noch etwa gar die vergeistigte Art der Götter philosophierender Zeiten: sie sind idealisiert menschlich, ritterlich und fürstlich, die echten ästhetischen Götter einer Dichtung, in welcher ein herrschendes Geschlecht seinen alten, angestammten Drang nach Begebenheiten und Abenteuern befriedigen soll; während dieses Geschlecht, die Nachkommenschaft des erobernden,

wandernden Stammes, in der Wirklichkeit seines religiösen und sittlichen Lebens schon den Einflüssen des stadtbürgerlichen Lebens, des Ackerbaus und des Verkehrs mit den unterworfenen Landesbewohnern oder mit fahrenden Fremden unterliegt, verklärt es im Gesang die Götter der ritterlichen Vorfahren zu ästhetischen Idealen des eigenen Lebens. Götter und Menschen sind in Freud und Leid vom Schicksal abhängig, doch sozusagen nur von Fall zu Fall; das Schicksal zeigt Göttern und Menschen, Völkern und Einzelnen gegenüber weder die ununterbrochene Allgegenwart noch die unerbittliche Konsequenz und Härte eines eigentlichen Verhängnisses: natürlich! denn was man im realen Leben nicht tausendfältig erfahren hat oder glaubt erfahren zu haben, oder aber zu erfahren fürchtet oder verlangt, das kann man füglich auch nicht im Abbilde des Lebens darstellen. Auch ein scharf ausgeprägter Gegensatz des Nationalen zum Aufsernationalen, meinten wir, sei in der Wirklichkeit nicht vorhanden; entsprechend ist auch Homers Epos ursprünglich nicht national: auf der ganzen Erde giebt es aufser Gottheiten und Ungeheuern nur ein in sich gleichartiges Menschentum; fremde Götter sind unbekannt, auch die streitenden Völker der Iliade haben in der ästhetischen Vorstellung des Dichters und seiner Zeit von vornherein gemeinsame und gleichartige Götter und Gottesdienste.

Ganz anders das vergilische Epos. Nicht Kriegs- und Abenteuerleben stellt es im idealen Bilde dar, sondern die Stiftung einer Volksgemeinschaft mit nationaler Sitte und nationalen Göttern. Zwar ist Waffenruhm oder Wohlstand ein Lebensgut, aber Lebensziel ist die Erfüllung des Berufes, den der Einzelne gegenüber der Gemeinschaft, der Lebende gegenüber seinen Nachkommen hat; Aufopferung des Einzelnen oder einer Generation für ihre Nation, Verzicht des Einzelnen auf Reichtum, Ruhm und Wohlleben um höherer Güter willen, Freude an freiwilliger Beschränkung des Genusses und an harter Arbeit sind sittliche Ideale. Der Beruf der Gemeinschaft und der Nachkommenschaft ist friedliche, gesittungverbreitende Herrschaft über die Welt. Die Grundzüge der Völkergeschichte sind durch ein unabänder-

liches Verhängnis von Anfang an vorgezeichnet. Jupiter regiert nach diesen Grundzügen die natürliche Welt und die Geschicke der Völker und, soweit es dafür erforderlich ist, auch die Geschicke der Einzelnen. Den andern Göttern ist je ein einzelner Teil der Naturwelt und des menschlichen Lebens zur Regierung und je nach Landes- und Volksnatur etwa auch ein einzelnes Volk zur besonderen Schutzherrschaft zugewiesen. Ihre Rechte und Pflichten sind sozusagen nach politischer Ordnung genau abgegrenzt und abgestuft wie in den Amtskreisen und Provinzen eines grofsen Reiches; da aber nicht alle immer das Verhängnis kennen, greift die eine Gottheit vielleicht gewaltsam in das Rechtsgebiet einer andern ein, oder sie will die Völkergeschichte zu Gunsten ihres besondern Schutzvolkes wenden. Aber was über ein Volk einmal verhängt ist, vollzieht sich allemal zuletzt unabänderlich, und die Vollziehung vernichtet vielleicht eine ganze unschuldige Generation oder den einzelnen Gerechten mit unerbittlicher Härte. Einen Ersatz und gerechten Ausgleich bietet dem leidenden Gerechten entweder jetzt schon die Hoffnung auf eine bessere Zukunft der Seinen, oft eine Weissagung, oder erst das Jenseits. Das Bewufstsein einer nationalen Einheit und eines nationalen Berufs äufsert sich ästhetisch mit grosser Kraft, mit einer Art gläubiger Inbrunst; die ganze geschichtliche Vergangenheit erscheint als Vorbereitung und Vorbedeutung der nationalen Gegenwart und Zukunft.

Ich möchte hier nicht wiederholen, was ich an vielen Stellen der voranstehenden Untersuchungen zu zeigen versucht habe, nämlich welchen einzelnen Charakterzügen der Zeit Vergils diese Charakterzüge seines Epos entsprechen. Nur zusammenfassend möchte ich sagen: auch das vergilische Epos steigert ins ästhetisch Ideale, was seine Zeit an Begebenheitsleben hat, und ergänzt, was sie haben sollte. Vergil ist ein echter Epiker.

Wenn ihm aber der schöpferische Genius fehlt? wenn er nur Nachahmer ist? — Hier ist der Platz, ein Wort gegen die alte und für uns seit Lessing und Herder immer noch allgemein geltende Annahme zu sagen. Vergil, sagt man, sei ein Nachahmer Homers, des Homer nämlich,

wie er litterarisch ihm vorlag; weil Homer den Griechen ein Nationalepos gedichtet habe, so wolle in litterarischem Wettkampfe auch Vergil den Römern ein Nationalepos schaffen; weil Homer in der Odyssee Irrfahrten und in der Iliade Krieg und Schlachten besungen habe, so wolle Vergil in seiner Aeneide gleich beides, Irrfahrten und Schlachten besingen; während er an seinen Irrfahrten oder Schlachten arbeite, erinnere er sich bald dieser bald jener schönen Stelle in seinem Homer, nehme sich eine solche Stelle, wie er sie im Buche oder im Gedächtnis vorliegen habe, zur Vorlage und arbeite seine eigene Stelle mehr oder weniger frei nach der litterarischen Vorlage; dabei sei es seine Absicht, die Sache so gut wie Homer oder womöglich besser als Homer zu machen. Diese Annahme ist für Erklärung und Würdigung Vergils verhängnisvoll geworden: wo man äufserlich Ähnliches sah, sah man eben nur die äufsere Ähnlichkeit, die innere Verschiedenheit sah man nicht; wo man äufserlich Verschiedenes fand, fand man allein die äufsere Verschiedenheit, die innere Selbständigkeit erkannte man nicht; das Ähnliche zog man dem Verdienste Vergils ab, das Verschiedene rechnete man ihm nicht zu: dort hiefs es: „das ist aus Homer, also nicht sein eigen", hier sagte man: „das ist anders als im Homer, also nicht gut."

Zum Glück ist die verhängnisvolle Annahme grundfalsch. Nicht nach der Vorlage des litterarischen Homer arbeitete Vergil, sondern nach einem eigenen Ideal der Heldendichtung. Dieses eigene Ideal Vergils war selbstverständlich nicht aus dem Nichts willkürlich gemacht, sondern es war mit dem Menschen und Mann und dem Dichter aus demselben natürlichen Boden erwachsen, aus dem das menschliche und männliche und das dichterische Wesen Vergils erwachsen war. Zu den Elementen dieses natürlichen Bodens gehörte auch Homer. Auch der litterarische, sofern der Knabe ihn lernte und der Mann ihn genoss; freilich der italische Knabe lernte den Homer anders, als der griechische ihn lernte oder der deutsche ihn lernt: er assimilierte ihn seiner italischen Natur; und der römische Mann las den Homer anders, als ihn die Jonier einst gehört hatten, und anders

als ihn die jetzigen Griechen lasen: er las ihn als Römer und als Sohn der eigenen Zeit. Ausser dem litterarischen Homer, der noch immer gelernt und gelesen wurde, gab es nun aber einen viel mächtigeren Homer, einen Homer vor Homer und nach und neben Homer. Ich meine die Gesamtheit derjenigen Bedürfnisse, welche der antike Mensch für erzählende schöne Darstellung hatte, und die entsprechende Gesamtheit epischer Vorstellungen und Anschauungen, epischer Vorgänge, Situationen, Gestalten, Handlungen. Schon vor Homer hatte das Bedürfnis von Asiaten und Griechen in Göttersagen und Heldensagen eine Fülle bestimmter epischer Motive geschaffen; im Homer gestalteten sich durch Verbindung, Variation, Fortbildung und Fortzeugung solcher Motive zwei grofse epische Weltbilder; neben und nach Homer entwickelten sich epische Bedürfnisse und entsprechende Vorstellungen nicht blofs durch Epiker, sondern auch durch Lyriker und Dramatiker und durch die bildenden Künste, vor allem durch Leben und Geschichte weiter und weiter: immer aber blieben die epischen Motive, die Vorgänge und Handlungen, die Situationen, die Gestalten im allgemeinen Umrifs dieselben. Andre Namen, andre Farben, andre Gliederungs- und Ausdrucksformen, andre Stimmungen und andre Ideen, aber dieselbe Art Begebenheiten.

Warum das? — Warum bilden die Bildhauer des Altertums immer wieder einen thronenden Zeus? eine entkleidete oder aus dem Bade steigende Aphrodite? eine Athene mit Helm und Schild? Warum malen unsere Maler seit Jahrhunderten Madonnen mit dem Kinde? oder Küstenlandschaften und Waldlandschaften? Es wird ferner wohl auch denselben Grund haben, dafs die Lyriker von der ältesten bis auf die neueste Zeit eigentlich immer wieder dieselben Empfindungsmotive behandeln, dafs die Dramatiker in hundert Variationen Konflikte der gleichen Leidenschaften und dieselbe Art Katastrophen menschlichen Schicksals darstellen. Sollte der Grund nicht der sein, dafs das menschliche Leben in Gestalten, Scenen, Empfindungen, Leidenschaften, Verwirrungen oder Lösungen des Geschicks Jahrhunderte und Jahrtausende oder gar ewig sich gleich bleibt? Was wechselt, das ist vor

allem die Form der Erscheinung und die Stimmung des Menschen, und damit im Zusammenhang wechselt die Art, die Stimmung, die Gliederung der ästhetischen Ideen und der Rhythmus der ästhetischen Formen.

Wer wird nun einem Bildhauer deshalb die Selbständigkeit absprechen, weil schon vor ihm eine 'Athene mit der Schlange' gebildet worden ist? und weil schon diese frühere Athene einen Helm mit ähnlichem Zierat oder ein Gewand mit ähnlichem Faltenfall getragen hat? Wenn nun der Nachfolger ein Phidias wäre? wäre er der Gleichheit der Motive wegen ein bloſser Nachahmer? Oft haben zwei griechische Tragiker dieselben Sagenstoffe gewählt, und sie haben sich nicht gescheut, sogar dieselben Personen in denselben Situationen vorzuführen: fehlte da wenigstens dem einen von ihnen das Eine, Wichtigste, der schöpferische Genius? Das Schöpferische liegt eben in der zeitgemäſsen Art, Stimmung und Gliederung der ästhetischen Ideen und im zeitgemäſsen Rhythmus der ästhetischen Formen.

Doch nehmen wir Homer selber. Denn — darf ich es gestehen? ich glaube an einen Homer und an Einen Homer. Das heiſst: an einen groſsen und gröſsten Dichter aller Zeiten, welcher die Iliade, so wie sie uns vorliegt, geschaffen hat und ebenso die Odyssee, so wie sie die alten und die neuen Alexandriner zu ihrem groſsen kritischen Ärgernis vor sich sehen. Also es giebt für mich einen Homer. Aber was ist er? Ich fürchte sehr, er sei ein Nachahmer, wie alle seine Vorarbeiter, jene Sänger, die immer einer vom andern nahmen und, weil sie im Augenblick sich dessen nicht bewuſst waren, behaupteten, es von der Muse zu haben. Ganze Massen von epischen Motiven, welche schon vor ihm behandelt und ausgearbeitet waren, hat dieser Homer sich angeeignet, hat sie bloſs mit seinen eigenen epischen Ideen erfüllt und sie in den Zusammenhang seiner epischen Gesamtidee herein- und zusammengezogen. Es ist ihm denn auch nicht gelungen, unsre modernen alexandrinischen Gelehrtenohren über die Unvollkommenheiten dieser 'Ineinandersingung' zu täuschen; nur werfen wir die Schuld gewöhnlich nicht auf ihn, den Homer, sondern wie Polyphem auf einen Niemand. Homer ist

ein Nachahmer, und doch ist er der gröfste Epiker für viele Zeitalter.

So ist es auch bei Vergil. Dafs z. B. ein Held der Abenteuer und Schicksale auch einen Gang in die Unterwelt unternehmen müsse, ist ein uraltes Motiv: ehe Odysseus zu den Schatten kam, waren schon Herakles und Theseus dorthin gekommen, und wer weifs, von welchen kühnen Schiffern das schon gesungen und gesagt worden war, ehe der homerische Sänger es von Odysseus sagte und sang? Dieses epische Motiv verwendet auch Vergil, aber die Idee Vergils ist eine völlig andre als die Homers. Der Kämpfer für die politische und religiöse Zukunft seiner Nation wagt es in kindlichem Gehorsam, das Grauen vor der Unterwelt zu überwinden, die furchtbarsten Schrecknisse, die das menschliche Leben bedrohen, mit Augen zu schauen und von der Gerechtigkeit ewiger Verdammnis und ewiger Seligkeit Zeuge zu sein; er mufs von der Frau, die er geliebt hat, um seiner Berufstreue willen sich tief demütigen lassen und wiederum darf er sich bescheiden stolz erheben, wenn er in der Kraft und Gröfse seines zukünftigen Volkes den Lohn seiner eigenen Berufstreue vor sich sieht. Mit einem Worte: der Ahnherr wird seinem Volke zum Bürgen der Gerechtigkeit des Weltlaufs. Diese Idee und der kunstvolle Rhythmus ihrer Ausdrucksform ist Vergils dichterische Schöpfung. Ich erinnere an gewisse gelegentlich besprochene Parallelen mit Homer, an die Nymphenbucht und die Tröstung der Genossen, an den Sturm auf dem sicilischen Meer und das Auftreten Neptuns, an die Wettspiele am Grabe des Anchises, an den Schild des Aeneas: überall sind es äufserlich dieselben Motive, wie sie eben allem antiken Heldenleben und seiner Darstellung eigen sind; aber die Ideen und die Rhythmen der Form sind von Vergil geschaffen. Vergil ist schöpferisch.

Was nun die Wahl seines Stoffes anbelangt, so ist dieselbe für vieles Einzelne bereits von uns gerechtfertigt, wenn wir die innigen Beziehungen zum Leben der vergilischen Zeit richtig erkannt haben. Nur ein paar allgemeinere Fragen möchte ich hier noch beantworten. Zugegeben nämlich, ein Epos aus der geschichtlichen Vergangenheit Roms sei zeit-

gemäfs gewesen, war es nicht besser, statt der fernen, wenig populären Sagengeschichte des Aeneas irgend eine grofse Epoche der näheren, allgemeiner bekannten Geschichte zu wählen? Wenn ein geschichtlich bedeutender Stoff deswegen allein schon ein guter epischer Stoff wäre, dann allerdings! und in diesem Sinne sind neuerdings die Annalen des Ennius als eine geniale Schöpfung gepriesen worden.[1]) Wenn man ferner mit guten Versen, treffenden Metaphern, hübschen Figuren aus einem beliebigen geschichtlichen Stoffe schon epische Dichtung machen könnte, so würde Vergil mit einem beliebigen andern geschichtlichen Stoffe bei uns gewifs mehr Ehre einlegen, als mit dem Stoff der Aeneide, so gut als um derselben guten und hübschen Dinge willen Q. Ennius gerade heutzutage soviel Ehre einlegt. Man überlege sich doch aber, wie z. B. der Stoff des zweiten punischen Krieges oder der Kämpfe des jüngeren Scipio sich gerade zu einer ästhetischen Idealisierung, Steigerung und Ergänzung des Begebenheitslebens vergilischer Zeit geeignet haben würde. Nach meiner Ansicht und nach allem, was ich über die ästhetischen Ideen Vergils gesagt habe, wäre eine solche Stoffwahl etwa so glücklich gewesen, als wenn ein Bildhauer den musischen Apollo, welcher unmusische Ungeheuer überwindet, in der Rüstung des Ares darstellte oder auch Demeter als Athene bildete. Ferner macht nicht etwa die bisherige Popularität einer Sage oder Geschichte die Stoffwahl zur glücklichen; eine Sage oder Geschichte wird erst wahrhaft populär dadurch, dafs in ihr sich zeitgemäfse Ideen glücklich ausdrücken, und wie der Dramatiker, so wählt der Epiker seinen Stoff glücklich, wenn er gerade in diesem Stoffe die epischen Ideen, die seiner Zeit entsprechen, wirksam ausdrücken kann. Und da bin ich immerhin der Meinung: das Thun und Leiden, Streben und Entsagen eines edlen Mannes für die Zukunft seines Volkes sei für die römische Nation der augusteischen Zeit eine bedeutungsvolle epische Idee gewesen, und sie habe

1) Lucian Müller, Quintus Ennius. — Ich möchte nicht leugnen, dafs Ennius gröfser gewesen sei, als er uns erscheint; aber alles, was L. Müller an seinen zerfetzten Resten findet, ist nicht das, was den Ruhm eines grofsen Epikers ausmacht.

sich fast nicht glücklicher ausdrücken lassen als in dem Stoffe vom Ahnherrn, der von fernher, unter gottverhängten Leiden nach Italien gekommen war, um dort unter schmerzlichen, entsagungsvollen Kämpfen die verheifsungsreiche Nation der Zukunft zu stiften. Freilich, wenn der Grundgedanke der Aeneide wäre, wie man gesagt hat, „den Stifter des neuen Reiches an den Begründer der italischen Entwicklung anzuknüpfen", so wäre dieser Grundgedanke in seinem eigentlich gemeinten Sinne ästhetisch ebenso unecht, als er hier in unklarer Form ausgedrückt ist.

Ob Vergil seinen Stoff mustergültig anzuordnen wisse? Man darf doch z. B. ohne weiteres behaupten, dafs die Aeneide als Ganzes viel besser gegliedert und geordnet sei als die Iliade. Die einzelnen Bücher aber sind, wie ich am ersten und fünften gezeigt habe, vortrefflich durchkomponiert. Man hat freilich noch lange nicht die wirkliche Kunst vergilischer Komposition erkannt und nachgewiesen, wenn man uns sogenannte Inhaltsangaben giebt, welche den Gedankengang des Dichters in grofsen Zügen skizzieren sollen, oder wenn man die Erzählung nach dem Triadenprinzip disponiert und in ein architektonisches Schema bringt. Das ist beides für Schulzwecke nützlich; aber wenn man dabei von Kunst der Komposition spricht, so ist das gerade so schädlich und wissenschaftlich falsch, als wenn jemand den 'Gedankengang' der sophokleischen Antigone hübsch sachlich und logisch auszieht, nach Epeisodien und Chorliedern, Prologos und Exodos verteilt und etwa noch in das Schema Exposition, Verwicklung, Umschlag und Lösung einordnet und uns nun lehrt, das sei die kunstvolle Komposition einer sophokleischen Tragödie. Vom vergilischen Rhythmus der Idee, von der reich wechselnden und doch vollkommen einheitlichen ebenmafsvollen Bewegung, in welcher das ganze Leben der idealen Welt mit seinen Begebenheiten sich bewegt und an welcher alles teilnimmt, was zu den idealen Begebenheiten gehört, menschliches und göttliches Thun und Erleben, menschliches Denken und Reden und göttliches Lenken, Verheifsung und Erfüllung, Streben und Entsagen, Hoffen, Fürchten, Verzweifeln — von dieser alles bewegenden

Rhythmik Vergils, meine ich, erfährt man durch Inhaltsangaben und Triadenschemata freilich das Wenigste.

Aber das Herz für den Stoff fehlt ihm! — Die Wärme eines Dichters für seinen Stoff kann man jemandem, der sie nicht aus dem Werke auf sich wirken fühlt, schwerlich nachweisen. Nur erinnere man sich, wieviel Wärme des Herzens noch später grosse und gröfste Dichter aus der Aeneide verspürt und wieder in eigene Werke übergeleitet haben, und wie warm und lebhaft wenigstens für romanische Menschen noch heutzutage das Herzblut Vergils in seiner Dichtung zu pulsieren scheint. Wie begeisternd er auf seine Zeitgenossen wirkte, ist bekannt. Und das alles durch kühle Reflexion?

Wo von der Reflektiertheit Vergils nicht blofs in allgemeinen Redensarten gesprochen wird, sind es besonders sechs Punkte, um die sich die Beweisführung dreht. Erstens sagt man: die Aeneide sei nicht aus dem frischen, freien Drang des Erzählens geschaffen, sondern sei auf Wunsch hochstehender Staatsmänner, aus dem Bestreben entstanden, für das neue Reich ein Reichs- und Nationalepos zu 'machen'. Zweitens: ein besonderer Zweck sei die politische Verherrlichung des julischen Hauses. Drittens: wieder ein besonderer Zweck sei die sittliche Besserung des römischen Volkes. Ein vierter Punkt der Anklage ist der: es sei das sichtliche und bewufste Streben Vergils, das naive homerische Epos nachzuahmen. Eine fünfte Beschuldigung lautet: an Stelle der lebendigen homerischen Götter setze Vergil allegorische und Maschinengötter. Und sechstens endlich heifst es: die Sprache sei rhetorisch auf den Effekt berechnet.

Gegen diese sechs Hauptklagepunkte sechs Einwendungen! Auch bei andern Dichtern pflegen Gönner oder Freunde Wünsche zu äufsern; auch andre Dichter schaffen nicht aus dem frischen, freien Drang des Darstellens überhaupt, sondern aus der lebendigen Teilnahme an einem Stoffe, und diese Teilnahme beruht bei Dichtern und Gönnern darauf, dafs in dem Stoffe sich ihnen das eigene Leben in der Gegenwart ideal darzustellen scheint. Es ist also eine ganz absonderliche und durch nichts begründete Annahme, dafs gerade bei Vergil das Allererste ein beliebiger fremder Wunsch, das

Zweite der abstrakte Begriff eines Nationalepos, erst das Dritte ein Stoff und zwar ein reiner Rohstoff, das Vierte aber endlich eine Hineinarbeitung von Bezügen auf die Gegenwart gewesen sei. Soviel zum ersten Punkte. Was den zweiten betrifft, die politische Tendenz, so nehme man einmal vorläufig an, Vergil sei auch ein Mensch sozusagen und ein Bürger gewesen; er habe unter der politischen Misere der Zeit mitgelitten und habe sogut wie andre mit Schmerzen auf das Ende des Jammers gewartet; habe dann, vielleicht als unpraktischer Gemütsmensch etwas mehr als klügere Leute, sich gefreut über den Land- und Reichsfrieden, habe von dem Hause des Kaisers, das er hoch verehrte, für sein römisch-italisches Volk, das er herzlich liebte, eine schöne friedliche Zukunft erwartet und vor nichts sich mehr gefürchtet als vor neuem Aufruhr und Bürgerzwist. Dies vorläufig angenommen und dazugenommen eine starke Disposition des Römertums überhaupt und des vergilischen Zeitalters insbesondre zum Prophezeien und Prophezeienlassen; ferner zugegeben, dafs Dichter, was sie im realen Leben erst wünschen und hoffen, im Gedichte oft schon haben, oder dafs sie, was in der Wirklichkeit ihnen Freude gemacht hat, obwohl es noch unvollkommen war, nun schon in seiner Vollkommenheit sich ausmalen, und dafs politische Wünsche und Hoffnungen und Freuden in dieser Hinsicht gleiches Recht haben wie andre — dies alles angenommen und zugegeben, warum soll bei Vergil die dichterische Begeisterung für die Julier, die sich episch vor allem in Weissagungen ausspricht, nur ein Erzeugnis der Reflexion sein? Bei mehr als einem Ankläger Vergils merkt man deutlich, dafs die eigene politische Antipathie gegen Octavian und seine Monarchie die Unbefangenheit wissenschaftlichen Kunsturteils gestört hat.[1])

Aber drittens die Tendenz moralischer Besserung! — Es steht hoffentlich fest, dafs alles eigentlich menschliche Leben, alles Thun und Leiden etwas Moralisches ist, in Bewegungen der sittlichen Natur besteht. Der Epiker stellt Erlebnisse dar,

1) Am deutlichsten bei Beulé.

also Moralisches. Wenn Achilleus seine Rosse in die Mordschlacht hinaustreibt, um für seinen Freund Rache zu nehmen, obgleich er selber nach der Rachethat sterben soll, so ist das moralisch; ebenso, wenn Odysseus dem Cyklopen das Auge ausbohrt, um sich und seinen Gefährten das liebe Leben zu retten. Hat nun Homer die Tendenz, das eine Mal uns Todesverachtung, das andre Mal erfinderische Liebe zum Leben zu lehren? Selbstverständlich nicht. Wieso ist es denn aber bei Vergil selbstverständlich, dafs er seine Mitbürger z. B. durch die Darstellung der Verdammten beim Gang in die Unterwelt oder durch das Bild altrömischer Frömmigkeit auf dem Schilde des Aeneas besser, frömmer machen wolle? dafs er anderswo, etwa in der Erzählung von Euander, ein Beispiel von Sitteneinfachheit und Biederkeit zur Nachahmung empfehlen, ein andermal zur Vaterlandsliebe bis in den Tod anfeuern wolle? Man wird sagen: das Moralische trete bei Vergil viel mehr hervor als bei Homer, einmal in ausgesprochenen Gedanken gnomischer Art, dann in der Wahl der Stoffe und drittens im ganzen Ton der Darstellung, der gerade sittliche Affekte wecke. Wenn nun das Zeitalter Vergils ein moralischeres war? sollen beim Dichter nicht Gedanke, Stoff und Form eben das Leben der Zeit abbilden, gerade wenn sie echt dichterisch sein sollen? wäre eine stärker sinnliche Darstellung in einem solchen Zeitalter nicht gerade erst recht affektiert, reflektiert? Aber — sagt man — Vergils Zeit besafs eben jene moralischen Eigenschaften sehr wenig, welche Vergil im Gedichte preist; also ist die Moralität nur eine reflektierte. Ich fürchte sehr, die Zuhörer Homers seien nicht blofs an Leibeslänge und Körperstärke geringer gewesen als die Männer, von denen ihnen der Sänger erzählt, sondern auch die alte Tapferkeit, die alte Heimatliebe, die alte Gastfreiheit, der alte Unterthanengehorsam und die alte Sklaventreue habe nicht mehr in alter Weise gegolten. Ob thatsächlich oder nur nach subjektiver Täuschung des Dichters, macht nichts aus; jedenfalls hat niemand ein Bedürfnis etwas zu vervollkommnen, was ihm schon vollkommen erscheint, und der naive Homer hat seine Dichterfreude an der Geschichte des tapfern Achilleus oder des heimweh-

erfüllten Odysseus, oder auch an den Begebenheiten in der Hütte des Eumaeos oder im Palaste des Odysseus nicht deshalb, weil er sie sinnenschön darstellen kann (warum will er das überhaupt nur?), sondern weil er darin Erlebnisse, sittliche Vorgänge der eigenen Zeit idealisieren kann; das heifst: er steigert, was die eigene Zeit an sittlichen Erlebnissen hat, und ergänzt, was ihr daran fehlt. Ist er darum weniger naiv? Man erinnere sich doch, wie moralisch, gelegentlich auch moralisierend das Volkslied ist. Vergils Zeit ist im Vergleich zur homerischen sittlich entwickelter, realsittlich verdorbener, aber im Empfinden idealistischer; demgemäfs hat ihre Dichtung einen andern sittlichen Charakter, ohne deshalb eine sogenannte moralische Tendenz zu haben und reflektierter zu sein, als erlaubt ist.[1])

Als ein Werk der Reflexion soll sich die Aeneide viertens durch die künstliche Nachbildung sämtlicher Merkmale des naiven homerischen Epos verraten. Es ist schon von der Nachahmung Homers die Rede gewesen: die homerischen Motive seien das allgemeine Eigentum der alten Welt gewesen; wie sie schon vor Homer in den epischen Volksliedern und Sagen dem Bedürfnis idealen antiken Begebenheitslebens entsprochen hätten, so noch zu Vergils Zeiten. Hatte sich doch die äufsere Gestalt des menschlichen Lebens nicht so wesentlich inzwischen geändert: Kriegswesen, Seefahrt, Familien- und Gastleben, Sklaverei u. dgl. waren ziemlich gleichartig geblieben; Klima, Natur, Lage der Länder waren verwandt. Worauf beruht denn nun die Behauptung, Vergil bilde nur künstlich das Naive nach? Ich fürchte: auf einem falschen Schlufs. Homer, sagt man etwa, ist in allen Dingen naiv; Vergil ist in manchen Dingen homerisch; naiv kann aber Vergil nicht sein; folglich ist er nur künstlich naiv. Nun wurde aber schon oben bemerkt, dafs in einem Sinne Vergil so gut naiv sein könne als Homer, in einem

1) Beiläufig — man darf sich billig wundern, wie z. B. die griechische Elegie mit ihrer scheinbar offenkundigen Tendenz, sittliche und politische Erkenntnis zu verbreiten, überhaupt noch als Dichtung angesehen werden möge; praktische Tendenz ist keine ästhetische. Über die Moral in der Lyrik habe ich mich bei Horaz ausgesprochen.

andern Sinne Homer so wenig naiv sei als Vergil. Also wäre der angegebene Schlufs eben falsch.

Genauer bezeichnet scheint mir der doppelte Fehler folgender zu sein. Erstens macht man sich von dem Verhältnisse, in welchem Homer als naiver Dichter zu der wirklichen Welt stehe, eine möglichst unrichtige Vorstellung: das Sachliche des Lebens bei ihm sei alles gut historisch, er sei für seine Zeit ein einfacher, zuverläfsiger Spiegel von Menschen und Dingen; das Formale sei kunstlos schön, etwa wie in den Kinder- und Hausmärchen, welche von Grofsmüttern den Enkelkindern erzählt werden: nur durch Versform, vers- und ohrfüllende Epitheta, gelegentliche Gleichnisse und grösseren, gegliederten Zusammenhang sei die Darstellung über die urwüchsig volksmäfsige Form hinausgehoben. Demgegenüber ist zu wiederholen: sachlich ist die homerische Epik eine Idealisierung, eine Zauberspiegelung der wirklichen Welt, und die Idealisierung geht hervor aus der Erfahrung und dem (wenn man will) sentimentalen Gefühl, dafs die Gegenwart unvollkommen sei, und aus der sehr wenig realistischen Vorstellung, die Vergangenheit sei vollkommener gewesen; und auch die Form Homers ist eine ideale, die Sprache einer andern Welt sozusagen, der Sprache der wirklichen Welt überall ähnlich und doch niemals gleich. Ganz ebenso ist das Verhältnis Vergils zu der wirklichen Welt, und dafs man das verkennt, ist der zweite Fehler. Stofflich und formal wird eben die Wirklichkeit idealisiert. Was bedeutet denn aber idealisieren? Doch wohl, wie der Name sagt, zur Idee erheben, in der Richtung des Urbildes steigern und ergänzen. Wenn nun praktisch, real das Leben vergilischer Zeit eine Verschmelzung römisch-italischer Elemente mit hellenischen war, so mufste die Idealisierung dieses Lebens eine Art Urbild ergeben, in welchem die gemeinsamen Züge oder Merkmale des Italischen und des Hellenischen erschienen.[1]) Folgerichtig ist denn auch das Leben der Aeneide ein solches Urbild des Italisch-

1) Auch in der römischen Lyrik des Horaz hat sich uns diese Idealisierung gezeigt, und sie ist zum Teil auch da verkannt und aus künstlicher Nachbildung erklärt worden.

Hellenischen. Und die Form erhebt ebenso italisch-römische und hellenische Formen zur höheren Einheit. Soweit geht also die Sache auch bei Vergil ihren notwendigen, natürlichen Gang. Wo beginnt denn nun das willkürlich Künstliche? Hellenen und Italiker sind ursprünglich einmal eine Einheit gewesen. Später hat zuerst bei den Joniern der Heldengesang Homers ein Urbild des Lebens geschaffen; aber, weil es Urbild war, hat dasselbe nicht allein für die Jonier, sondern auch für die andern Hellenenstämme fast gleiche Geltung als Nationalgesang erhalten, und später wiederum fanden auch die stammverwandten Römer in dem hellenischen Heldengesang Homers soviel vom eigenen Leben wieder, dafs sie die hellenische Schöpfung zum Besitztum ihrer eigenen Kultur machten. Da war es doch wiederum Notwendigkeit und nicht Willkür und Reflexion, dafs, als in einer Zeit nach grofsen Begebenheitsbewegungen das Bedürfnis epischen Dichtens bei den Römern sich regte, das Urbild italisch-hellenischen Lebens auch die Merkmale jenes homerischen, althellenischen Heldengesanges aufwies. Gewifs, ohne Homer ist uns Vergils Epik undenkbar. Aber auch eine Goethesche Dramatik ohne Shakespeare und ohne griechische Tragiker kann ich mir nicht vorstellen: mufs darum der eine nur ein reflektierter, künstlicher Nachbildner der andern sein?

Erzeugnisse der Reflexion sollten fünftens die vergilischen Götter sein. Nämlich sie seien nicht mehr lebendig geglaubt, sagt man: also seien sie Allegorie oder Maschinerie. Umgekehrt seien die homerischen Götter naiv; denn der innige Glaube an sie gebe davon Zeugnis. Sonderbar! In den homerischen Gedichten sieht man Götter; man schliefst daraus, dafs die homerische Zeit an diese Götter glaube; also folgert man, die Götter in den homerischen Gedichten seien naiv. Anders bei Vergil: auch hier sind Götter, man schliefst aber aus dem Unglauben der vergilischen Zeit, dafs Vergil an diese Götter nicht glaube; folglich sagt man, sind sie nur herkömmliche epische Maschinerie der Handlung oder allegorische Verkleidung physischer oder psychologischer Vorgänge. Erstens ist das logische Verfahren in den beiden

Fällen nicht gleich und nicht billig: würde man wie bei Homer so bei Vergil aus dem Dasein im Gedichte auf den Glauben der Zeit schliefsen, so könnten auch Vergils Götter unreflektierter Ausdruck der Zeitanschauung und des Glaubens sein; wollte man wiederum wie bei Vergil so bei Homer aus den religiösen Verhältnissen der Wirklichkeit auf Glauben oder Unglauben des Dichters schliefsen, was dann? dann würde man erkennen, dafs man von der Wirklichkeit der homerischen Zeit in dieser Hinsicht fast nichts weifs, als was man eben aus den Gedichten zu wissen sich einbildet. Also nicht blofs ungleich verfährt man, sondern im Falle Homers geht der Beweis auch noch im falschen Zirkel. Und sogar das ist noch nicht das Schlimmste: beide Beweise beruhen auf falschen Voraussetzungen von der Art des Verhältnisses, das zwischen Wahrheit und Dichtung besteht.

Angenommen nämlich, die Zeit Homers glaube innig an ihre Götter (und das nehme ich an aus allgemeinen Gründen geschichtlicher Entwicklungsgesetze, nicht um Homers willen), so ist deshalb die Götterwelt, an welche die Zeit religiös glaubt, nicht identisch mit der Götterwelt, welche der Dichter ästhetisch darstellt. Vielmehr darf man wieder aus allgemeinen Gründen ästhetischer Darstellungsgesetze annehmen, der Dichter habe das Bedürfnis, dasjenige ästhetisch zu idealisieren, was er in der Wirklichkeit als mangelhaft empfinde. Und insbesondre sind die Götter des Epikers epische Götter; das heifst: es sind zwar Götter, deren allgemeines Wesen und Wirken er auch in der realen Gegenwart, in Natur- und Menschenleben spürt, hofft oder fürchtet, glaubt oder bezweifelt, und denen er Opfer und Gelübde darbringt oder trotzig versagt; aber in der besondern Weise ihrer Erscheinung und ihres Thuns oder Leidens sind es die Götter einer besonderen Welt, welche der Idee nach eine vergangene ist, sie sind die Götter einer Begebenheitswelt, und was sich mit ihnen begiebt, das ist Ursache oder Folge dessen, was sich mit den menschlichen Helden begiebt, und das Götterleben stellt denjenigen Bestandteil der Begebenheiten dar, welcher nicht aus menschlichem Wesen und Wirken heraus sich begeben kann. Naiv ist also die Götterdarstellung Homers nicht

etwa deshalb, weil sie der treue Ausdruck religiöser Gläubigkeit wäre (das ist sie nicht und soll sie nicht sein), wohl aber deshalb, weil sie uns als die natürliche Befriedigung jenes Bedürfnisses ästhetischer und insbesondre epischer Götter erscheint.[1])

Ich nehme für Vergil wiederum aus historischen Gründen an, dafs seine Zeit eine lange Aufklärung hinter sich habe und nicht im festen Besitz des Väterglaubens geblieben sei. Anderseits ist geschichtlich gewifs, dafs wenn nicht alle Einzelnen, so doch das Volk im Ganzen damals ein lebhaftes Bedürfnis empfand Götter zu haben, dafs es die verlorenen alten Götter sich mit neu erwachender Innigkeit aneignete, aus religiösen Zeitbedürfnissen neue Götter sich bildete; der elementarere Götterglaube, den wir heutzutage gern schon zum Aberglauben rechnen, war ohnehin nicht verloren gegangen. Ein Epiker nun also, welcher ein ästhetisches Urbild des Begebenheitslebens dieser Zeit schaffen soll, mufs notwendig auch Götter schaffen, welche den übermenschlichen Anteil an den Begebenheiten vertreten. Notwendig schafft er diese Götter durch Idealisierung; es sind also ästhetische Götter, welche so gerade, wie sie bei ihm erscheinen, sonst nie und nirgends sind. Anderseits ist es die Wirklichkeit, die idealisiert wird. Hat also an den Begebenheiten der Zeit das Übermenschliche und Übermächtige, das Unberechenbare und doch, wie es scheint, weit hinaus Berechnete, Providentielle einen besonders starken Anteil, so erscheint das im Epos ebenfalls so: die Götter greifen in den Lauf der Handlung besonders häufig oder stark ein, die göttliche Vorsehung leitet nach weithinaus reichenden Plänen. Hat der religiöse Glaube des Volkes die Eigenart, das Element der Gottheit für gewöhnlich mit der Gottheit selber als Eins anzusehen und nur im einzelnen Falle die Gottheit in selbständiger Gestalt und Erscheinung sich vorzustellen, so wird man diese Eigenart in den Götter-

1) Ich halte also die früher angeführte Annahme Milchhöfers von einer bewufsten religiösen Tendenz der homerischen Gedichte nicht für richtig, weil sie ästhetisch unwissenschaftlich und historisch unnötig ist; sie zeigt, wie altrationalistisch wir wieder einmal werden.

begebenheiten des Epos wiederfinden. Das alles macht diese Götter nicht zu Maschinengöttern und nicht zu Allegorien, welche nur das Erzeugnis der Reflexion wären, sondern zu den natürlichen poetischen und epischen Göttern ihrer Zeit.[1])

Aber wenn uns Vergils Götter eben nicht wie die Homers als natürlich erscheinen? Ich kenne leider keine wissenschaftliche Untersuchung weder der Frage, in welchen Formen Vergils Götter erscheinen, noch der andern, ob ihre Erscheinung innerhalb der epischen Welt der Aeneide folgerichtig und harmonisch erscheine.[2]) Bis diese Fragen wissenschaftlich beantwortet sind, ist man auf subjektive Eindrücke und auf traditionelle Behauptungen angewiesen. Und da ist einer der subjektiven Eindrücke leicht zu erklären: Homers Götter kommen uns modernen Menschen darum soviel natürlicher vor, weil sie mit unseren eigenen Vorstellungen von der Gottheit soviel stärker kontrastieren und uns, im unbewufsten Kontrast zu unserer feingebildeten Geistigkeit und Übersinnlichkeit in religiösen Dingen, durch ihre schöne Sinnlichkeit und Menschlichkeit überraschen. Wer will uns sentimentalen Menschen das verargen? Aber unrecht ist es, deshalb zu behaupten, ein Jupiter von geistigerer Art als der homerische Zeus sei schon um dieser Art und Eigenschaft willen weniger echt poetisch und episch. — Auch das ist erklärlich, dafs uns die Götter Homers in den einzelnen Situationen plastischer dünken. Den Zuhörern Homers waren sie gewifs nicht plastisch, sondern episch; das heifst: die Gestalt wirkte nur, insofern sich mit ihr etwas begab, nicht insofern sie Gestalt war. Wir dagegen sind durch unsere Bildung gewöhnt, wo wir Gestalten auch in der Begebenheit finden, uns ein Bild der Gestalt als solcher machen, Standbilder und Gruppen sehen zu wollen. Und das geht bei der homerischen Sinnlichkeit leichter von Statten als bei der elementareren oder aber geistigeren Art vergilischer Götter. Mit der poetischen und epischen Natürlichkeit hat das aber nichts zu thun. Also darf vorläufig

1) Vom Verhältnis des Lyrikers zum religiösen Glauben ist bei Horaz die Rede gewesen.

2) Dietschs Theologumena Vergiliana sind andrer Art.

auch über der Aeneide geschrieben stehen: Introite, nam et hic dii sunt.

Endlich sechstens: die Reflexion in der rhetorischen Form! Beispiele dafür, wie kunstreich Vergils Form sei und was für reichgegliederte Perioden er aufbaue, habe ich selbst früher und jetzt gelegentlich nachgewiesen;[1]) ich bin sogar der Ansicht, dafs wir bis jetzt, trotz unseren Sammlungen von vergilischen Figuren und Tropen, Gleichnissen, Allitterationen, Satz- und Periodenformen, noch wenig davon wissen, wie kunstreich die Formen vergilischer Darstellung sind. Man mag diese Kunst eine rhetorische nennen; nur vergesse man dabei zweierlei nicht: einmal, dafs schon die homerische Darstellungsform eine Technik des Dichtens für den öffentlichen Vortrag und des wirkungsvollen Vortragens selber, also sogenannte Berechnung auf den Effekt voraussetzt; sodann fordert aber auch ein Zeitalter wie das vergilische von Rechts wegen stärkere Darstellungs- und Vortragsmittel, und einem Dichter dieser Zeit sind diese Mittel um so natürlicher, je mehr er unmittelbar aus seiner Zeit und seiner Natur herausdichtet. Dafs auf uns Kinder andern Stammes, anderer Vergangenheit, anderer Bildung und einer die Stilformen aller Zeiten mischenden, stark individualisierenden Kultur die Stilmittel vergilisch-römischer Zeit nicht so natürlich und gleichmäfsig wirken, wie auf die Römer und die romanischen Völker, das spricht durchaus nicht gegen ihre Natürlichkeit zu ihrer Zeit und an ihrem Orte.

Nur dürfen wir eben nicht bewufste Absicht oder Reflektiertheit unüberlegterweise einfach da voraussetzen, wo ohne falsche Voraussetzung etwas Andres vorliegt. So hat man z. B. gesagt, Vergil sei mit bewufster Absicht dem herkömmlichen Gebrauch der Allitteration gefolgt, die zahllosen Allitterationen Vergils seien in den meisten Fällen beabsichtigt, wenn auch mitunter der Zufall könne mitgewirkt

1) Früher für die Stellen, wie Aeneas die Tempelbilder in Karthago sah, wie das hölzerne Rofs in die Stadt gebracht wurde, wie Aeneas Creusa suchte, wie die Sibylle dem Aeneas die Verdammten zeigte.

haben.[1]) So drückt man sich aus in der Voraussetzung, dafs Allitteration überhaupt auf einem bewufsten Streben, auf technischer Berechnung beruhe, wenn sie eben nicht rein zufällig sei. Und doch kann jeder an sich oder an andern beobachten, dafs gewisse Naturen allitterieren, wenn sie im Affekte reden oder schreiben, und dafs sie um so reichlicher allitterieren, je mehr sie ins affektvolle Reden oder Schreiben hineinkommen und zwar ohne andre Absicht, als die Absicht, welche hoffentlich jeder Redende oder Schreibende hat, das, was ihn selber erfüllt und bewegt, andern so wirkungsvoll als möglich mitzuteilen. Also Affekt, welcher die Anfangslaute besonders scharf und nachdrücklich bildet und diesen affektvollen Nachdruck durch Wiederholung und Anklang verstärkt, augenblicklicher Affekt bei gewisser Naturanlage wäre das Erste; Gewöhnung und unwillkürliche Entwicklung einer vorhandenen Naturgabe wäre das Zweite, technische Ausbildung das Dritte, wenn die allgemeinen Gründe der Allitteration angegeben werden sollen. Nun haben die Römer entschieden jene Naturanlage, und sie haben zu Zeiten einen Affekt, welcher Rede und Schrift beherrscht. Und Vergil scheint durch persönliche Anlage und durch Zeitstimmung besonders berechtigt, affektvoll zu reden und das Mittel der Allitteration zur Mitteilung seines Affektes zu gebrauchen. Mit der Zeit und der Gewöhnung mag dann die Freude am Gebrauche und die technische Virtuosität hinzukommen — wie denn alle Formen eigentlicher Dichtung, auch der homerischen, in ihrem beständigen Gebrauche ein Stück virtuose Technik werden: darum sind sie noch nicht Zeichen unkünstlerischer Reflektiertheit.

Man liest in den Vergilausgaben etwa die Bemerkung, die vergilischen Epitheta seien durchweg weniger malerisch anschaulich und weniger speziell bezeichnend als die homerischen und insofern weniger poetisch; man will noch deutlich die Mühe und reflektierte Kunst erkennen, mit welcher Vergil die Natur der römischen Sprache und deren Wider-

1) So Kričala, Neue Beiträge zur Erklärung der Aeneis, S. 430 ff. vgl. 415 f. und oben S. 50, 1.

stand gegen ein Epos habe überwinden wollen. — Weniger malerisch? weniger speziell? Das sieht nach zwei Irrtümern aus. Wenn Homer den Pfeil πτερόεις, schwungfederreich nannte, wollte er etwa seinen Zuhörern den Pfeil malen? oder sah er selber den Pfeil für den Augenblick wie gemalt mit seinen Schwungfedern? Was mufste da Homer oft in der kurzen Zeitdauer eines einzigen Verses alles wie gemalt sehen! Dinge, welche wir sogar an dem eigentlich gemalten Pfeile, wie ihn der Maler auf einem Bilde anbringt, unmöglich innerhalb so kurzer Zeit und so genau bemerken können! Nein, mit dem Beiwort πτερόεις (das vielleicht schon auf einem Vergleiche mit dem Vogel beruht, also schon Metapher, womöglich also bereits rhetorisch ist) drückt Homer seine Vorstellung der besonderen Flug- und Schwungkraft oder der schnellen flugartigen Bewegung durch die Lüfte aus, und diese Vorstellung ist es auch, die er in uns reproduzieren will. Nun sagt Vergil etwa 'celeres sagittae'. Das Wort 'celer' bezeichnet rennende, springende, schnellende, in kräftigen Stöfsen sich vollziehende Bewegung, wie die des Pferdes oder des Ruderschiffes ist, oder eine derartige Schnelligkeit. Malerisch ist weder πτερόεις noch 'celer': beide dienen der Charakteristik des epischen Vorgangs (der deshalb nicht gerade ein Schufs mit dem Pfeil sein mufs). Welches von beiden aber für die eigentümliche Bewegungsart des Pfeils spezieller bezeichnend sei, möchte ich nicht ohne weiteres zu Ungunsten Vergils entscheiden; auch Homer läfst den Pfeil gelegentlich einen Sprung oder Satz thun: ἅλτο δ' ὀϊστός. — Ebenfalls ein Irrtum ist es, zu meinen, ein gut poetisches Epitheton müsse speziell bezeichnend sein: ist etwa Homers ὠκὺς vom Pfeil weniger gut poetisch, weil es weniger speziell ist als πτερόεις? Bezeichnend soll ein Epitheton sein, insofern es die epische Idee soll ausdrücken helfen. Dieser Idee kann aber unter Umständen mit dem allgemeinsten Beiworte eines Dinges oder einer Person besser gedient sein, als mit dem allerspeziellsten.

Deswegen soll nicht geleugnet werden, dafs bei Homer die Epitheta auch rein episch betrachtet vielfach sinnlich schöner seien, das soll heifsen: die epischen Vorgänge mehr

nach ihrer sinnlichen Seite schön darstellen helfen, als bei Vergil. Der Grund der vergilischen Weise ist aber nicht die Not mit dem Sprachstoff, sondern die Freiheit des poetischen Zweckes: Vergil stellt ein weniger sinnliches Begebenheitsleben dar; er stellt es dar für weniger sinnliche Volksbedürfnisse und braucht daher naturgemäfs Ausdrucksformen, welche weniger sinnlich als gemütlich schön sind. Reflektiert würde er sein, wenn er wider den Geist der Zeit und seine eigene Natur durchaus im Stile Homers darstellen wollte. Von der Unanschaulichkeit vergilischer Örtlichkeiten oder räumlicher Verhältnisse ist schon wiederholt die Rede gewesen, und wir haben auch da Vergil mit Homer verglichen, z. B. auf Anlafs der Jagd des Aeneas oder der Schildbeschreibung. Aber auch da glaube ich mit Recht behauptet zu haben, einmal, dafs auch Homer durchaus nicht anschaulich sei im Sinne eines Raumkünstlers; sodann, dafs Homer in der Darstellung der Vorgänge eines mehr sinnlichen Begebenheitslebens auch Ort und Raum sinnlicher (aber nicht plastischer oder malerischer) charakterisiere, anderseits Vergil die Darstellungserfordernisse einer mehr sittlichen Begebenheitswelt erfülle und dabei über eine Fülle wirksamer Darstellungsmittel frei verfüge. Also auch hier ist der Tadel wegen Reflektiertheit vorläufig ungerechtfertigt.

Soviel gegen die sechsfache Anklage: Vergils Epik sei nüchterne Reflexion. Es bleiben noch ein paar besondre, aber verwandte Klagen übrig.

Dieser Held sei kein Held, erklärt man — nämlich wenn man sich erst ein Heldenmuster in Papier ausgeschnitten hat, nun dem Aeneas das Mafs nimmt und findet, dafs das Muster für seine Figur gar nicht passe. Es wäre lehrreich, einmal genau zu erfahren, was ein Held nach unseren heutigen Heldenidealen für einen Brustumfang mit stolzer Wölbung haben müsse, was für einen steifen Nacken und was für Beine zum Weitschritt er nötig habe. Das römische Volk zur Zeit Vergils hat, wie es scheint, andre Vorstellungen von einem Helden gehabt, vielleicht, weil es selber damals keine Freude daran hatte, sich in die Brust zu werfen, den Nacken steif zu halten und die Beine heroisch

zu spreizen. Auch hatte es von der Übermacht des Schicksals damals zuviel erfahren (unendlich mehr, als wir Kritiker gewöhnlich davon erfahren), um an die Selbstgenügsamkeit menschlichen Willens und den Erfolg menschlichen Handelns auch nur ästhetisch zu glauben: nach den Lebenserfahrungen der damaligen Generation hätte ein Held, welcher mit edlem Willen und starker Kraft nach einem fernen Ziele steuerte, ohne vom Schicksal besonders berufen zu sein und ohne vom Schicksal immer wieder für seinen Beruf aus den Wassern errettet zu werden, am Widerstande der dumpfen Welt scheitern und tragisch untergehen müssen. Also ein Drama, eine Tragödie wäre dann die Aeneide geworden. Marionette nennt der Eine den Aeneas, Drahtpuppe des Schicksals sagt dafür der Andre: offenbar denkt man eben an ein Drama, dessen Idee ein Kampf menschlichen Willens mit dem Schicksal bis zu Sieg oder Untergang sein soll. Die Aeneide will aber als Epos Begebenheiten ästhetisch darstellen, und zur Begebenheit gehören die Schicksale viel mehr als die Thaten eines konsequenten Willens; warum wäre sonst im modernen Romane der Held so häufig ein noch unfertiger Charakter, ein junger Mann, welcher durch Schicksale überhaupt erst gebildet und zum Wollen erzogen wird? Auch Iliade und Odyssee erfüllen die Anforderungen nicht, die man betreffend Freiheit des Willens und des Handelns an den Helden der Aeneide stellt. Ich möchte also die Passivität des Aeneas nicht wie Boissier mit der Eigenart eines religiösen Heldentums entschuldigen; auch das religiöse Epos darf sich nichts erlauben, was dem Epos überhaupt verboten ist. Richtiger ist zu sagen: der Held des Epos darf je nach Zeit und Bedürfnis im Handeln mehr oder weniger frei sein.

Aber sentimental ist der Held wie die Darstellung. Ist denn Sentimentalität ein Verbrechen gegen die Aesthetik? ist unser Heldenideal etwa naiv? Nein, gerade das fortwährende Schreien nach Naivität bezeugt, in welchem Grade sentimental, wie durch und durch reflektiert und doppelt zwiespältig in unserm Wesen und Empfinden wir sind. Wenn aber Vergil seiner eigenen Natur folgend und dem Wesen seiner Zeit entsprechend sentimental darstellte und

also auch einen sentimentalen Helden schuf, so war er ein naiverer Dichter, als wenn er, in sentimentaler Bewunderung der Naivität Homers, seinen Römern homerisches Heldentum in homerischem Stile hätte darstellen wollen. Wenn Aeneas öfters weint, so hat er nach römischen Begriffen Grund dazu; der junge Scipio z. B. darf doch wohl zu jenen Patriziern der Scipionenzeit gezählt werden, die man gegen den unrömischen Zärtling Aeneas zu Zeugen angerufen hat, und doch hat er selber in einer Situation geweint, in welcher eben ein moderner Kritiker nicht weinen würde. Vielleicht hat man auch in Rom und Italien das Weinen gerade in den Zeiten Vergils noch besser gelernt: das erfolglose Ankämpfen edler Kräfte gegen das übermächtige, oft wie höhnende Spiel des Schicksals, die jähe Vernichtung von Glück, Haus und Heimat, die Ungerechtigkeit der Götter, die wüste Selbstsucht und Teilnahmlosigkeit der Menschen, die Lieblosigkeit der Nächsten — das sind Dinge, welche auch dem Manne die Augen nafs machen, oder wiederum ihn zum Weinen geneigt machen für den Fall, dafs er unerwartet Liebe und Teilnahme, Gerechtigkeit und Erfolg erfährt.

Gegen den Vorwurf der Langeweile ist es schwer etwas Andres zu sagen, als dafs Langeweile etwas Subjektives sei. Dafs die Handlung kraftlos sei, ist ebenfalls schwer zu widerlegen, solange man nicht sicher weifs, worin die Kraft einer epischen Handlung gesucht werden mufs: es kann im Ertragen und Entsagen, im Ausharren und Glauben viel echt menschliche Kraft liegen; auch das Walten des Verhängnisses in den Begebenheiten kann kraftvoll sein. Wenn ferner die Mühseligkeit der Form jemanden der Aeneide nicht froh werden läfst, so kann man, ohne ihn froher zu machen, nur soviel sagen, dafs andere Leser beim Lesen von der Mühe und Arbeit des Dichters nichts Besondres merken, und dafs sie auch nichts Besondres davon wissen würden, hätte nicht der Dichter selber davon gesprochen. Und diese liebenswürdigen Aufserungen Vergils über sich selber, die zum Teil schon in ihrer Form sich als scherzhafte oder ernsthafte Hyperbeln geben, zum Teil erst in falscher Auffassung

übertrieben werden, sollen nun immer wieder gegen den armen Dichter zeugen!

Arm? Nein Vergil ist reich genug gewesen, um den Menschen lange Jahrhunderte die Armut des wirklichen Lebens verklären zu helfen, und ist noch jetzt reich genug, anspruchsvollere, moderne Menschen zeitweilig zu beglücken. Und dieser Reichtum ist nicht alexandrinische Gelehrsamkeit: damit würde er ja vielleicht gerade eher uns gelehrte Deutsche, als Italiener und Franzosen befriedigen können. Es ist auch nicht glänzender Rednerpomp, worin Vergils Reichtum besteht: wir dürfen uns nicht einbilden, dafs Millionen Menschen vor und neben uns sich mit blofsem Scheingold haben betrügen lassen und dafs unsere Gemütsbildung und unsere ästhetischen Bedürfnisse soviel innerlicher und tiefer seien als die der Zeitgenossen Vergils. Vergil wufste viel, das ist wahr; aber nicht derjenige ist Alexandriner, der viel weifs, sondern derjenige, der nichts Anderes hat als Wissen und andern nichts mitzuteilen vermag als wiederum Wissen, teile er es nun in Prosa oder in Versen mit. In der Aeneide giebt ein erfahrungsreicher, empfindungsreicher, ideenreicher und formenreicher Dichter das ästhetische Bild des Begebenheitslebens seiner Zeit; und er giebt es in reichen, feinen Formen und Farben, welche auf den Sinn der Zeitgenossen zweckgemäfs zu wirken vermögen. Wo aber Zeiten und Völker oder einzelne Menschen sind, welche durch Erfahrung und Bildung innerlich jener Zeit verwandt sind, da kann auch ihnen wieder Vergil soviel sein, als irgend ein Dichter eines fremd redenden Volkes aus altvergangener Zeit.

Ob Vergil auch uns wieder mehr sein könnte? Dem gebildeten Laien unter uns oder in uns vorläufig schwerlich. Ich meine auch, ein gebildeter Mann habe in seiner Zeit Besseres zu thun, als alte Dichter in ungenügenden Übersetzungen oder mit unzureichendem Verständnis des Originals zu lesen. Und man sollte überhaupt den Wert eines alten Dichters für uns nicht danach bemessen, ob er von gebildeten Männern und Frauen noch gelesen werde. Dagegen für die noch zu Bildenden könnte allerdings, glaube ich, Vergil

wieder etwas mehr sein als langweilig. Ich meine nicht etwa dadurch, dafs man in der Schule den Dichter mit allen Gesetzen und Regeln der Ästhetik erkläre, viel von Empfindung, Stimmung des Dichters oder des Zeitalters rede, über Rhythmus, Gliederung der Idee u. dgl. doziere: so hat man mich nämlich bei den Horazstudien mifsverstanden. Wohl aber könnten die Lehrenden den Dichter wieder liebgewinnen, indem sie durch Arbeit an ihm sein Wesen und seine Form besser kennen lernten, und dabei müfsten sie allerdings von Zweck, Wesen und Form der epischen Kunst überhaupt richtigere Begriffe und für die Wirkung dieser Kunst eine reinere Empfänglichkeit sich erwerben; würden sie erst an Vergil mit der methodischen Arbeit ein Stückchen eigenes Leben wenden, sie würden auch von Vergil Leben empfangen, würden selber Freude statt Langeweile an ihm finden und so den Lernenden die Frucht der Lernarbeit wenigstens nicht von vornherein verderben. Und dann müfsten unsre Schulausgaben wie die Erklärung im Unterrichte nicht mehr so schrecklich historisch sein, dafs Lehrer und Schüler über historischen Thatsachen und 'Quellen' den Sinn für poetische Idealbilder verlieren, über dem häfslichen Schielen nach homerischen Parallelen die Eigenart Vergils nur noch mit einem und zwar mit einem schiefen, schelen Auge sehen, über Notizen, welche das historische Vorkommen von Wörtern betreffen, die ewig lebendige Kraft des dichterischen und besonders des vergilischen Ausdrucks nicht merken u. s. w. Ein grofses Verdienst würde schon eine durchgehende Umänderung der Interpunktion in den Ausgaben sein; das würde freilich eine sorgfältige Durcharbeitung der Gedankenrhythmik voraussetzen. Ein 'lustiger' Autor kann Vergil darum allerdings noch nicht werden, aber einer der besten Schulautoren könnte er immerhin sein.

Solange freilich die philologische Wissenschaft ihre erste und letzte Aufgabe, die methodische Auslegung guter Schriftsteller, über andern, oft recht unfruchtbaren Übungen des Scharfsinns vernachläfsigt, solange wird auch die epische Kunst Vergils wissenschaftlich verkannt und pädagogisch unausgenützt bleiben. Die Thatsachenphilologie hat sozu-

Übersicht des Inhalts.

Seite

Einleitung: Die Würdigung der epischen Kunst Vergils . . . 1

Einzelne Untersuchungen:

Die Landung in der libyschen Bucht. 7

I. Einzelerklärung 9
II. Die Komposition der 'Landung' und des ersten Buches . 37

Laocoon. 57

I. Einzelerklärung 57
II. Der Zweck der Darstellung (Kritik der Auffassungen Lessings, Schillers, Goethes u. a.) 84
III. Die Form der Darstellung 101

Der Schufs des Acestes. 105

I. Einzelerklärung 105
II. Der Kompositionszweck 132
III. Die Komposition des fünften Buches 147

Die Heldenschau. 167

Einzelerklärung:
I. Vorbereitung und Ankündigung 168
II. Die Silvier mit Romulus 174
III. Die Julier mit Augustus 206
IV. Die übrigen Helden 223
Zusammenfassung 255

Der Schild des Aeneas. 257

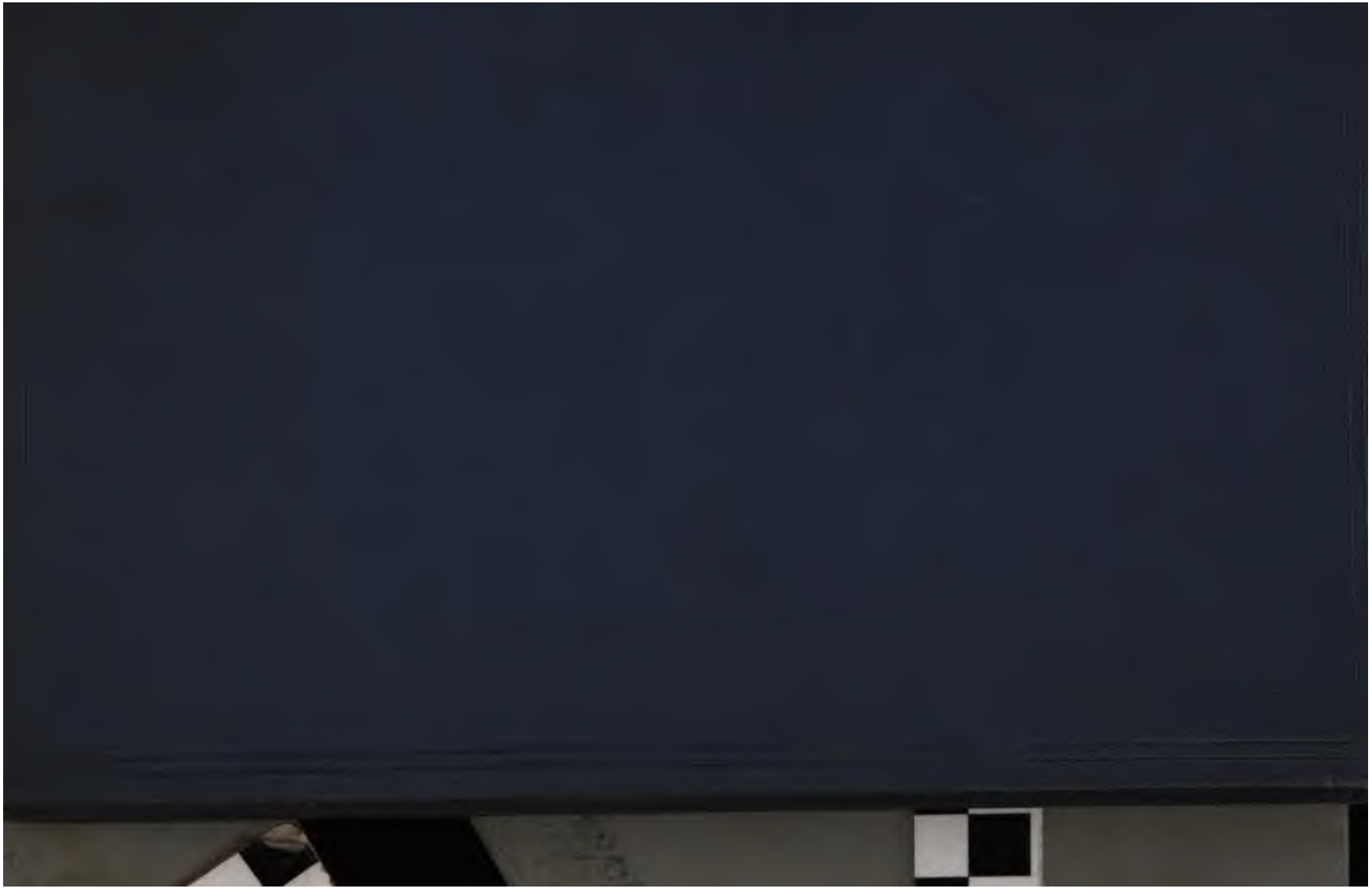
I. Der Inhalt der dichterischen Darstellung Vergils 258
II. Die Kunst Vergils in der Schilddarstellung (Kritik der Kritik Lessings) 270
III. Die plastische Herstellung des epischen Bildes 314

Schlufs: Der Wert der epischen Kunst Vergils 335

Verlag von **B. G. Teubner** in Leipzig.

Handbuch
der
Griechischen Staatsalterthümer.
Von
Gustav Gilbert.
Erster Band:
Der Staat der Lakedaimonier und der Athener.
[VIII u. 432 S.] gr. 8. geh. n. ℳ 5.60.

Grundzüge
der
Griechischen Etymologie.
Von
Georg Curtius.
Fünfte unter Mitwirkung von **Ernst Windisch** umgearbeitete Auflage.
[XVI u. 868 S.] gr. 8. geh. n. ℳ 18.—

Geschichte
der
Römischen Literatur
von
W. S. Teuffel.
Vierte Auflage. Bearbeitet von **L. Schwabe.**
[XVI u. 1288 S.] gr. 8. geh. n. ℳ 14.—

Die
Verfassung und Verwaltung des Römischen Staates.
Von
Dr. J. N. Madvig.
Erster Band. [XIV u. 596 S.] gr. 8. geh. n. ℳ 12.—
Zweiter Band (Schluss). [X u. 805 S.] gr. 8. geh. n. ℳ 16.—